Gabriela COCA

LOHENGRIN

Opera de Richard Wagner

CONCEPTIA ARHITECTURALA



Media Musica

Tehnoredactare computerizată şi coperta: Gabriela Coca

COCA, GABRIELA

Lohengrin – Operă de Richard Wagner. Concepția arhitecturală /

Cluj – Napoca : Editura MediaMusica, 2006

(Muzicologie analitică)

Bibliogr.

ISBN 973-85221-5-3

ISBN 973-85221-5-3

MOTTO

„Pasiunea pentru opera plină de vrajă a lui Wagner însoţeşte viaţa mea din clipa când am încercat-o pentru prima oară şi de când am început s-o cuceresc pentru mine însumi, s-o pătrund prin cunoaştere. Ceea ce îi datorez, ca unul care s-a desfătat şi a învăţat din ea, n-o voi uita niciodată, după cum nu pot uita orele fericirii adânci, însingurate (…) ore pline de fiorii şi deliciile nervilor şi ale intelectului, ore de pătrundere în semnificaţii emoţionante şi măreţe, cum nu le poate dărui decât arta aceasta”.

Thomas Mann

Dedic această carte domnului prof. univ.

dr. Eduard Terényi

cu mulțumiri pentru dăruirea cu care m-a ajutat

în realizarea ei.

Gabriela Coca

P R E F A Ț Ă

Cartea de față, după o succintă prezentare generală a operei *“Lohengrin”* conține o analiză referitoare la toate elementele arhitecturale determinante în dramaturgia operei.

Această analiză nu este un studiu limitat la descoperirea schemelor formale aplicate de Wagner în cadrul acestei opere, ci mai degrabă o defalcare a problemelor de construcție, privind atât forma cât şi dramaturgia piesei.

Titlurile părților conturează acest mod de abordare.

Prima parte este dedicată microstructurilor. In cadrul celor trei capitole componente am cuprins un material analitic strâns legat de construcția leitmotivelor. Considerăm că tehnica componistică a lui Wagner privind întrebuințarea leitmotivelor, atât ca elemente arhitectonice ale formelor, cât şi ca elemente constitutive ale dramaturgiei procesului dramatic conțin o serie de modalități componistice puțin descoperite până în zilele noastre. Descoperirea şi tipologia prototipurilor de microstructuri (partea I, capitolul 2), precum şi prezentarea analogiilor morfologice şi structurale cu leitmotivele celorlalte opere wagneriene (partea I, capitolul 3) constituie probleme de bază ale înțelegerii tehnicii leitmotivice wagneriene. Am utilizat două arhetipuri microstructurale:

1) mişcarea unidirecțională, rectilinie;
2) mişcarea circulară.

In ceea ce priveşte terminologia aplicată, pentru a uşura exprimarea în text şi în analiză vizuală, am propus pentru primul arhetip cuvântul YANG (tip YANG), iar pentru al doilea arhetip denumirea YIN (tip YIN). Pentru a explica caracterul celor două tipuri amintesc două motive binecunoscute din muzica universală: unul **motiv rachetă**, prototipul mişcării lineare de tip YANG, iar altul, structura binecunoscută B.A.C.H., ca expresie clară a caracterului YIN, a motivului circular în cadrul formării melodice. Această idee este bazată atât pe cercetările lui Alfred Lorenz, cât şi pe descoperirile lui Lendvai Ernő. Consider absolut necesară defalcarea celor două prototipuri de bază ca elemente determinante ale concepției arhitecturale, pornind de la microstructuri şi până la cele mai complexe forme arhitecturale. Această idee pătrunde tot mai mult în literatura muzicologică, fiind amplificată până la confruntarea celor două principii şi în cazul celor două opere ale lui Wagner, *„Tristan und Isolde”* şi *„Die Meistersinger von Nürnberg”*. Acordurile de tip gravitațional, sunt de asemenea arhetipuri YANG, pe când arhetipurile nongravitaționale, geometrice se bazează pe principiul YIN. După introducere, cartea prezintă un tabel ce cuprinde cele două tipuri precum şi combinația acestora, urmând

analiza prototipurilor aparţinând principiului YANG, a prototipurilor principiului YIN, precum şi a prototipurilor ce reflectă combinaţia principiilor YANG şi YIN.

Partea a II-a a cărţii: *„Structuri de forme evolutive în opera* ***Lohengrin****"* cuprinde analiza formelor libere, pornind de la microforme, trecând prin sistematizarea structurilor de forme evolutive prezente în **secţiunile orchestrale** (*Background music*, secţiuni cu caracter de preludiu, interludiu şi postludiu), precum şi în secţiunile de **muzică de acţiune** (*Sprech – Sprechgesang, Cantilena – Recitativo, Arioso – Recitativo*), şi ajungând la cuprinderea succintă a secţiunilor de cor. Pe lângă exemple legate de problematica amintită, această parte conţine 8 tabele, legate de evoluţia microformelor libere constitutive (tabelul nr. 1), de formele evolutive – evoluţie/involuţie (tabel 2), reprezentarea în culori a orchestraţiei *Vorspiel*-ului (tabel 3), reprezentarea formei, leitmotivelor prezente în *Vorspiel*, a dinamicii şi a oscilaţiei tonale (tabel 4), declamaţia muzicală wagneriană (tabel 5), structura intervalică a *recitativo*-urilor (tabel 6), secţiunile componente ale unei scene (tabel 7), şi desfăşurarea acţinii dramatice a scenei a 1-a din actul I (tabelul nr. 8). Am concluzionat trăsăturile care determină structurarea melodică a unei *fraze recitativo* în următoarele:

1) caracterul personajului;
2) gradul de dramatism al situaţiei (intervale disonante sau consonante);
3) intonaţia vorbirii;
4) contextul armonic (utilizarea elementelor de acord, a notelor melodice, diatonice sau cromatice);

Ritmul frazei *recitativo* se subordonează:

1) ritmului şi sintaxei frazei vorbite;
2) cadrului metric în care se desfăşoară;
3) tensiunii dramatice a situaţiei.

Concluzia cea mai importantă este faptul că în cadrul *recitativo*-urilor wagneriene există o oarecare specificitate melodică legată de personajul care cântă (vezi de exemplu recitativele *Heerrufer*-ului (personaj neutru), în momentele în care acesta anunţă câte ceva).

În funcţie de context, *recitativo*-urile wagneriene pot adopta fie profilul unui *recitativo secco,* fie al unui *recitativo accompagnato.*

Observăm de asemenea supleţea cu care Wagner utilizează *recitativo*-ul, punându-l în slujba contextului dramaturgic. (Vezi astfel primele 100 măsuri din scena a 2-a a actului II, faptul cum treptat liniile melodice armonioase şi simetrice ale Elsei, în contactul ei cu Ortrud se alterează, incluzând în sine intervale disonante (mărite şi micşorate) circumscriind de cele mai

multe ori relația pol – antipol. Acest fragment de început al scenei este o splendidă suprapunere de arie cu *recitativo,* ajungându-se la o subtilă întrepătrundere.

Partea a III-a a cărții adoptă o tematică de mare importanță: *„Premisele întrebuințării formei-Bar în opera* ***Lohengrin****."* După descoperirile senzaționale ale lui Alfred Lorenz privind forma-*Bar* ca element generator de formă a procesului sonor în opera *„Die Meistersinger von Nürnberg",* căutarea acestui arhetip de formă în celelalte opere ale lui Richard Wagner este o problemă foarte interesantă şi utilă. Opera *„Lohengrin"* a fost compusă între anii 1845-1848 (la vârsta de 32-35 ani), în timp ce planul operei *„Die Meistersinger von Nürnberg"* şi prima schiță de subiect datează din 1848 (!), iar încheierea partiturii are loc abia în toamna anului 1887. Deci, anul 1845 reprezintă un început al preocupărilor lui Wagner privind forma-*Bar*, larg utilizată în muzica europeană medievală. Prezentarea analizei secțiunilor ce au la bază principiile de construcție a formei-*Bar* am realizat-o în ordinea descrescătoare a mărimii lor, pornind de la secțiunile ce au dimensiunea flexibilă a perioadei poetico-muzicale, trecând prin perioada de tip clasic, prin fraza muzicală clasică, prin motivul muzical şi ajungând la celula muzicală structurată după principiile de construcție a formei-*Bar*. De asemenea, după principiile lui Alfred Lorenz am urmărit şi formele denumite *Gegenbarform*, având ca secțiuni componente: *Aufgesang, Nachstollen 1, Nachstollen 2*.

Partea a IV-a, ultimul segment al cărții de față se referă la analiza macrostructurii operei. Această parte este alcătuită din 4 subcapitole:

1. Forma de ansamblu a operei;
2. Structura metrică a operei;
3. Succesiunea tempourilor;
4. Statistica tonalităților.

Privind forma de ansamblu a operei, în concluzie observăm că centrele de greutate (axa de simetrie, secțiunile de aur pozitivă şi negativă) ating momente deosebit de importante, chiar cruciale ale desfăşurării acțiunii aducându-şi astfel aportul în realizarea echilibrului formei. Secțiunea de aur pozitivă a operei (actul II, scena 5, măsura 222) se materializează în atacul direct al lui Friedrich la adresa lui Lohengrin. Secțiunea de aur negativă (actul II, scena 2, m. 216) corespunde cu reuțita lui Ortrud de a o ademeni pe Elsa prin prefăcătoria ei. Iar axa de simetrie (actul II, scena 3, măsura 378), corespunde cu preamărirea, recunoaşterea originii supreme divine a eroului principal – Lohengrin -, intonat de corul de bărbați.

Bibliografia cărții conține studii, tratate de bază ale fenomenelor abordate.

Pentru a realiza acest material cuprins în carte, am făcut o serie de studii preliminarii dintre care aş aminti analiza integrală armonică a operei, spectrul coloristic tonal integral, şi altele.

Această scurtă prezentare a cărţii o voi încheia cu un citat de Thomas Mann, utilizat ca MOTTO al întregii lucrări:

„Pasiunea pentru opera plină de vrajă a lui Wagner însoţeşte viaţa mea din clipa când am încercat-o pentru prima oară şi de când am început s-o cuceresc pentru mine însumi, s-o pătrund prin cunoaştere. Ceea ce îi datorez, ca unul care s-a desfătat şi a învăţat din ea, n-o voi uita niciodată, după cum nu pot uita orele fericirii adânci, însingurate (...) ore pline de fiorii şi deliciile nervilor şi ale intelectului, ore de pătrundere în semnificaţii emoţionante şi măreţe, cum nu le poate dărui decât arta aceasta”.

OPERA "LOHENGRIN" DE RICHARD WAGNER - PRIVIRE GENERALĂ -

1. Locul operei în creația wagneriană.

In cadrul operelor lui Wagner, "Lohengrin" ocupă următoarea poziție:

Olandezul Zburător......................................1841
Tannhäuser...1843-45
LOHENGRIN...1846-48

Inelul Nibelungilor - *Aurul Rinului*...............1853-54
- *Walkiria*...1854-56
- *Siegfried*..1856-71

Tristan şi Isolda...1857-59
Maeştrii cântăreți din Nürnberg..................1862-67
- *Amurgul Zeilor*.....……………......1869-74

Parsifal……………………………………......1877-82

Opera "Lohengrin" reprezintă o încununare a perioadei de tinerețe a compozitorului, cunună căreia Wagner îi acordă ca şi culoare de bază tonalitatea *La major.*

1.1 Acțiunea operei

Ideea de bază a operei *"Lohengrin"* de Richard Wagner constă în dovedirea existenței unei energii (puteri) supranaturale pozitive, care apare ori de câte ori un om îi cere disperat ajutorul. În cazul operei *"Lohengrin"*, Elsa ajunsă într-o situație limită concentrează toată ființa ei pură într-o rugăciune. Situația limită în care ajunge Elsa este rezultatul unei intrigi josnice. Este acuzată de către Friedrich, fostul ei logodnic, de a-şi fi ucis fratele pentru a obține ea întreaga moştenire în urma decedării tatălui lor. Friedrich este îmboldit permanent şi susținut de josnica lui soție Ortrud. Cadrul de desfăşurare al acțiunii este Antwerpen, situat pe malul râului Schelde. Timpul: prima jumătate a secolului al X-lea. Heinrich der Vogler, împărat german soseşte în Brabant, la Antwerpen, pentru a aduna oastea în vederea unui nou atac la care ar putea fi expusă țara. Fiind la fața locului şi văzând discordia care domină în Brabant în urma decedării domnitorului, se angajează să fie judecătorul acestui caz. Friedrich acuză, iar Elsa în cele din urmă dă glas nevinovăției sale. Regele hotărăşte, conform spiritului cavaleresc al vremii, că adevărul este de partea aceluia care îşi învinge în luptă dreaptă, adversarul. Elsa îşi povesteşte visul, în care i se arată un cavaler în armură strălucitoare apropiindu-se în văzduh, şi cu o purtare onestă oferindu-i consolare. Ea rosteşte în fața regelui cu încredere: *"EL trebuie să fie apărătorul meu"*. În situația extremă, concentrarea Elsei este aşa de profundă, încât se produce minunea: apare Lohengrin, cavalerul trimis de Sfântul Graal. Friedrich este învins. Ortrud îl incită însă în continuare spre răzbunare. Lohengrin, dovedind nevinovăția Elsei, doreşte s-o ia de

soție. Singura lui condiție este ca Elsa să nu-i pună niciodată întrebarea: Cine este el şi de unde vine? Însă, în scena a 2-a a actului III, Elsa cedează presiunii psihice exercitate de Ortrud şi rosteşte fatala întrebare adresată lui Lohengrin. Urmarea: cavalerul este silit s-o părăsească şi să se întoarcă în împărăția Graalului.

Lohengrin, în adevărata lui esență, nu are de fapt o constituție tridimensională, fizică. Apare în acest fel doar pentru că marea majoritate a oamenilor pot percepe prezența unei entități doar în forma ei materializată. Aluzie dramaturgică la constituția lui eterică face îmbrăcămintea lui argintie, strălucitoare.

2. Povestea *Graalului*.

Etimologia cuvântului *Graal* este discutabilă. După unele păreri, cuvântul ar proveni din franceza veche *Graal, Greal,*după altele din provensalul *Grazal*, sau din catalanul *Gresal*, sau latinul *Gratalis, Gradalis*. Alte propuneri: *Cratella* diminutiv din latinul *Crater***,** care înseamnă - vas, cupă.

Atât patria, cât şi forma primitivă, originară a mitului, nu pot fi determinate cu exactitate deoarece şi cele mai vechi prezentări literare ale legendei Graalului, de la sfârşitul secolului al XII-lea, arată deja elemente străine, fiind contopite cu cuprinsul legendelor despre împăratul Artus şi cavalerii mesei rotunde, despre Parsifal.

Graalul, în poemele medievale, reprezintă un obiect misterios şi sfânt (o cupă care a fost făcută dintr-o piatră căzută din cer şi care apoi a devenit talisman. Unele interpretări susțin că Graalul ar fi fost un vas din smarald, din care a băut Isus la Cina cea de taină şi în care Iosif din Arimatheia a adunat sângele Mântuitorului răstignit).

Conform legendei, Graalul oferă proprietarului său o fericire cerească şi pământească, însă numai celor care sunt puri. Pentru aceasta trebuie să fii predestinat. A fi chemat se confundă însă cu a avea chemare spre.

Citām în acest sens, câteva versuri din poemul medieval "Parsifal" de Wolfram von Eschenbach:

"E Graalul binevoitor
Şi hrană-mparte tuturor
Dar chipu-i, oricât s-ar sili,
Păgânii nu i-l pot zări.
Şi astfel legea creştinească
Îl sfătuiesc să o primească,
Va dobândi doar prin botez
Foloasele înaltu-i crez."[1]

---

[1] *"Parsifal"*, în: *Poeme epice ale Evului Mediu*, Ed. ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, p.332-333.

Foarte sugestive sunt şi primele patru versuri ale poemului:

"Dacă-ndoielii laşi cumva
Spre inimă deschisă cale,
În scurtă vreme vei afla
Că sufletul ți se prăvale."[2]

Mi-am pus de multe ori întrebarea: De ce Parsifal, tatăl lui Lohengrin, este alesul Graalului? Care este mentalitatea, care sunt trăsăturile lui sufleteşti care-l fac să fie ales? Iată caracterizarea lui tot prin cuvintele lui Eschenbach:

"Călit, cu pieptul lat, stâncos.
Dar suflet blând, mărinimos;
Primise de la maica sa,
Drept cea mai sfântă moştenire,
Fidelitate şi iubire."[3]

3. Autoportret Lohengrin.

Revenind, în opera lui Richard Wagner, Lohengrin este constrâns deci să-şi dezvăluie identitatea. O spune de față cu toată lumea, în scena a 3-a a actului III, în felul următor:

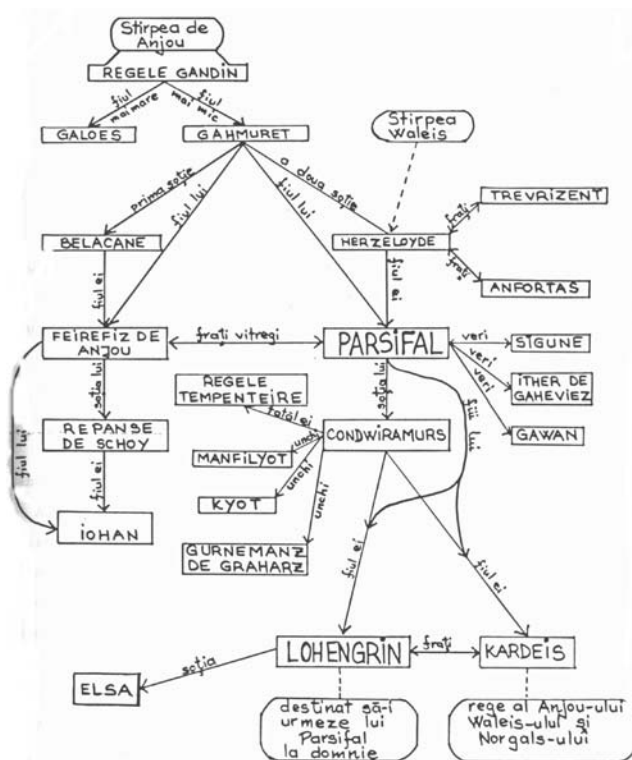
"Departe, -ntr-o misterioasă țară,
E un castel ce-i spune Monsalvat,
Şi-un templu sfânt, ca o minune rară,
Cu pietre scumpe şi-aur îmbrăcat.
Acolo este un potir de aur
Adus de-un stol de îngeri pe pământ,
Păzit ca un neprețuit tezaur
De cel ce-i dintre oameni cel mai sfânt.
Din an în an o porumbiță vine
Spre-a-l înzestra cu proaspete puteri:
E Graalul care dă virtuți divine
Fidelei sale străji de cavaleri.
Şi-acel de Graal ales să-i ție strajă
Cu daruri peste fire-i înarmat,
Ferit de orice necurată vrajă
Şi de puterea morții apărat.
Şi cel trimis să lupte-n țări străine,
Luând virtutea sub viteazu-i scut,
Din orice lupte neînvins revine
Dacă de nimeni nu e cunoscut.
E-aşa de sfânt-a Graalului ființă,
Că orice ochi profan l-ar întina;
Dați cavalerului său, deci, credință
Căci dacă nu - atunci va dispărea.

---

[2]Idem, p. 220.
[3]Idem, p. 292.

Silit vă spun dar, rostul tainei sfinte:
De sfântul Graal trimis aicea vin,
Şi Parsifal este al meu părinte,
Sunt cavalerul lui - sunt Lohengrin!"[4]

Ca şi o curiozitate, pe baza poemului medieval *"Parsifal"* de Eschenbach, am realizat arborele genealogic al lui Lohengrin:



După cum se ştie, Richard Wagner şi-a conceput singur libretele operelor. Deci sunt cuvintele lui, în traducere.

Acestă secţiune din scena a 3-a a actului III., realizează din punct de vedere muzical o rotunjire a întregii forme a operei. Revine aici sub formă variată materialul muzical al Preludiului. Relevant din punct de vedere al echilibrului formei de ansamblu este şi formula pe care Wagner o adoptă în ceea ce priveşte numărul de scene componente ale fiecărui act. Astfel, actul I are 3 scene, actul II - 5 scene, actul III - 3 scene + rotunjirea mai sus amintită având funcţia de Coda întregii opere.

Unitatea motivică a operei este asigurată de fluxul continuu al leitmotivelor, codificate de către Editura Breitkopf & Härtel ca fiind în număr de 42.

---

[4] *"Lohengrin"* - libret, în: Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, în româneşte de Şt. O. Iosif, Editura pentru literatură, 1968, p. 261-262.

4. *Preludiul* operei *"Lohengrin"*

Preludiul operei *"Lohengrin"* reprezintă esența muzicală a întregii opere. Nu întâmplător, el a fost compus după terminarea celor trei acte. (Ordinea de compunere a actelor operei a fost următoarea: Actul III., Actul I., Actul II., Preludiul.). In esența lui dramaturgică este o muzică cu program. Cu prilejul sărbătoririi muzicale de la Zürich din 18 mai 1853, Richard Wagner a redactat o serie de explicații - programe de concert. Ele au fost retipărite adesea. In cadrul acestor programe, despre *Preludiul* operei *"Lohengrin"* autorul scrie următoarele:

"Preludiu la Lohengrin

Dragostea pare să fi dispărut într-o lume a urii şi discordiei, şi în nici o comunitate omenească, ea nu mai joacă un rol determinant. În preocuparea aprigă pentru succes şi avuții, acesta-i unic ferment al relațiilor interumane, nemuritoarea dorință de iubire a inimii omeneşti a tins, în acelaşi timp, la împlinirea unei năzuințe care, pe măsură ce, sub asaltul realității, s-a întețit până la exuberanță, n-a mai putut fi satisfăcută tocmai în cadrul acestei realități. De aceea, fascinanta imaginație creatoare a situat izvorul şi limanul acestui incomprehensibil impuls al dragostei în afara lumii reale şi, din dorința unei reprezentări senzoriale, consolatoare, i-a conferit o înfățişare miraculoasă; existenței sale i s-a dat destul de repede crezare, şi, drept urmare, a început să fie dorită şi căutată sub numele de "Sfântul Graal". (...)

Readucerea pe pământ a "Graalului" - hărăzit să înfăptuiască minuni sub oblăduirea cohortei îngereşti - şi încredințarea lui celor preafericiți a fost aleasă de creatorul lui "Lohengrin" - un cavaler al "Graalului" - ca temă pentru tălmăcirea în sunete a introducerii în drama sa. (...) La început, nostalgia dragostei nepământene pare să cheme din eter, pentru ochii extaziați, o viziune greu perceptibilă şi totuşi nespus de atrăgătoare; în linii de o infinită delicatețe, cu claritate mereu sporită, se conturează treptat ceata făcătorilor de minuni a îngerilor, care, purtând în mijlocul lor sfântul potir, coboară în zbor abia desluşit din înălțimile străluminate. Pe când apariția sa se conturează tot mai limpede şi lunecă din ce în ce mai clar către un rai pământesc, din mijlocul său se revarsă parfumuri îmbătătoare; miresmele tulburătoare coboară vălurit ca nişte nori de aur şi pun stăpânire pe simțurile privitorului uluit, până în tainițele cele mai ascunse ale inimii înfiorate, cu o emoție sacru-miraculoasă. Inima privitorului palpită fie de durere extatică, fie de o plăcere la pragul fericirii; într-însa cresc toți germenii iubirii copleşitoare, treziți la o viață suprafirească, irezistibilă, de vraja ațâțătoare a acestei apariții.

(...) când, în sfârşit, însuşi sfântul potir se descoperă clar privirilor celui ales, când "Graalul" răspândeşte în preajmă conținutul său divin - (...) - astfel că toate inimile din jur se cutremură de scânteierile dragostei eterne, atunci privitorul îşi pierde puterea de judecată, recăzând într-o stare de nimicitoare adorație. Şi totuşi, Graalul trimite binecuvântarea sa peste cel prăbuşit în fericirea supremă a iubirii, consacrându-l cavaler al său; văpăile scăpărătoare îşi reduc strălucirea până la un luciu din ce în ce mai blând, care acum se prefiră ca un suflu al desfătării fără hotar peste paradisul pământesc şi umple pieptul celui prosternat în rugă cu o nebănuită fericire. Cuprinsă de o castă bucurie, cohorta îngerilor pluteşte din nou spre înălțimi, căutând surâzătoare în jos. El a dăruit din nou lumii, izvorul dragostei care pe pământ secase. A lăsat în urma sa "Graalul" în paza oamenilor curați, în inimile cărora conținutul lui s-a revărsat ca o binefacere. Iar în lumina cea mai limpede a eterului spațiilor azure, ceata solilor săi dispare aşa cum mai înainte răsărise de acolo".[5]

[5]Wagner, Richard, *Un muzicant german la Paris*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 165-167.

PARTEA I.

ASPECTE SPECIFICE ALE MICROSTRUCTURILOR ÎN STRUCTURAREA LEITMOTIVELOR

1.Introducere

1.1 Leitmotivele - elemente melodice de bază ale discursului muzical wagnerian

"Leitmotiv (din germ. Leitmotiv: motiv conducător). O temă, ori altă idee muzicală coerentă, clar definită în ceea ce priveşte menținerea identității sale dacă este modificat în aparițiile ulterioare, al cărui scop este de a reprezenta sau simboliza o persoană, un obiect, o idee, o stare de spirit, o forță supranaturală sau orice alte ingrediente ale lucrării dramatice, de obicei de operă dar în aceeaşi măsură vocală, corală sau instrumentală. Leitmotivul poate fi muzical nemodificat la revenirea sa, ori modificat în ritmul său, în structura intervalică, în armonie, orchestrație ori acompaniament, şi de asemenea poate fi combinat cu alte leitmotive după cum sugerează noua condiție dramatică."[6]

In discursul muzical wagnerian, leitmotivele constituie elementele melodice fundamentale.

Analiza tipurilor de leitmotive existente în cadrul unei opere, clasificarea lor, oferă posibilitatea elucidării gândirii sale muzicale, în ceea ce priveşte felul şi prelucrarea materialului muzical, motivația dramaturgică a elementelor muzicale constitutive, precum şi rolul lor în conturarea formei de ansamblu a lucrării.

Autorul, în volumul său intitulat *"Opera şi drama"* [7] prezintă propria concepție asupra leitmotivelor astfel:

"Motivele principale ale acțiunii dramatice devenite momente melodice distinctive şi realizându-şi complet conținutul prin revenirea lor bogată în relații, totdeauna bine motivată - asemănătoare rimei -, se constituiau într-o formă artistică unitară care se extindea nu numai asupra unor subdiviziuni ale dramei, ci chiar asupra întregii drame, ca o legătură obligatorie, în care nu apar numai aceste elemente melodice, ce lămurindu-se reciproc sunt şi unitare, ci şi motivele afective sau ale înfățişării încorporate în ele, ca unele ce se condiționează reciproc, fiind unitare conform naturii genului - toate adresându-se ***sentimentului****. In această legătură este obținută realizarea formei perfect unitare, şi prin această formă, exprimarea unui conținut unitar, abia în felul acesta fiind făcut într-adevăr posibil însuşi acest conținut."*

---

[6] Warrack, John, "*Leitmotif*", în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992, p. 644.
- traducerea citatului ne aparține!

[7] Wagner, Richard, *Opera şi drama*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 271.

In lucrarea sa *"Über din Anwendung der Musik auf das Drama"* [8] Wagner desemnează leitmotivele prin termenul *Grundthemen* - teme de bază. Nu întâmplător foloseşte el denumirea de *teme*. Leitmotivele lui sunt uneori de dimensiunea unor veritabile teme periodice.

In contextul dat se pune întrebarea: - pentru ca o idee muzicală să poată fi calificată drept LEITMOTIV, una din trăsăturile ei caracteristice indispensabile trebuie să fie neapărat reluarea ei identică sau variată? Repetabilitatea este una dintre caracteristicile esenţiale pe care le poate avea un leitmotiv, ea dezvăluie natura lui epică, însă ea nu este indispensabilă. Puterea sugestivă aparte a unei idei muzicale, specificitatea ei dramaturgică într-un anumit moment, forţa ei expresivă, poate oricând substitui repetabilitatea. Pe scenă, la fel ca în viaţa de toate zilele există momente unice, care au savoarea sau drama lor! Prin puterea lui sugestivă extraordinară leitmotivul, ca atare, simbolizează.

Existenţa unui leitmotiv este condiţionată de legătura: text - muzică, sau program - muzică, prin apariţia lui el creând atmosferă.

E. Speranţia, în lucrarea sa intitulată *"Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner"* surprinde foarte plastic imaginea globală a evoluţiei leitmotivice în cadrul unei opere muzicale:

"...prezenţa şi circulaţia îleitmotivelorî în cuprinsul unei opere constituie un mănunchi de fire, un fascicul de nervuri care, străbătând longitudinal întreg edificiul muzical, strânge diversele faze şi momente într-o mai intimă şi evidentă unitate." [9]

1.2 Principiul YIN şi YANG - permanenţă a materiei vii



[8] Wagner, Richard, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama, în: Gesammelte Schriften und Dichtungen*, X. Band, 2. Auflage, Verlag von C.W. Fritzsch, Leipzig, 1888, p. 176-194.

[9] Speranţia, Eugeniu, *„Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner“*, în: *Medalioane muzicale*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966, p. 87-88.

"In muzica chinezească yang şi yin a semnificat principiul masculin şi feminin. Conform chinezilor, în toate fenomenele naturii se ascunde opoziţia şi unitatea acestor două elemente: yang şi yin (la japonezi yo şi in). [10] *Cea mai frumoasă formă expresivă a lor este* ***tai-ki*** *(câmp negru şi alb în cerc, ce pare a se roti, ilustrând prin asta unitatea eternei pieiri şi reînnoiri; tocmai acolo unde câmpul negru este cel mai larg, respectiv câmpul alb, apare o sămânţă mică albă, respectiv neagră). Chinezii au notat cele opt elemente prin semne yang şi yin (linii neîntrerupte şi întrerupte); din acesta s-a format* ***pa-kua****, formula ce simbolizează mişcarea circulară a vieţii, în care fiecare element este exprimat prin trei linii, deasupra trei linii-yang reprezentând cerul, dedesubt trei linii-yin însemnând pământul (perechile situate faţă în faţă se întregesc reciproc, conform faptului că yang şi yin luate fiecare separat reprezintă doar jumătatea întregului). Binecunoscutul simbol de dragon şi phoenix nu este altceva decât una dintre formele de apariţie ale ideii yin şi yang."* [11]

O foarte frumoasă şi sugestivă descriere a simbolului YIN-YANG, a semnificaţiilor pe care le are în lumea tridimensională, întâlnim şi într-o carte de psihologie pentru copii:

"Vechiul simbol chinezesc YIN-YANG ne învaţă ce este echilibrul, ce sunt contrariile şi schimbarea. îPeşteleî negru (YIN) este forţa creatoare. El reprezintă tot ce este misterios: întunericul, noaptea, frigul, iarna, etc. îPeştele î luminos (YANG) este forţa activă. El reprezintă lumina, soarele, ziua, căldura, vara, seceta, focul. Când fiecare îpeşteî atinge limita maximă, se transformă în culoarea opusă.

Acest simbol ne arată că nimic nu este doar bun sau doar rău, doar întunecat sau doar luminos, doar fericit sau doar trist. Toate lucrurile există în relaţie cu opusurile lor. Dacă ar fi doar zi, n-am putea aprecia lumina pentru că n-am şti ce e întunericul.

Pata neagră din jumătatea luminoasă şi pata albă din jumătatea întunecată reprezintă seminţele schimbării. Orice poate deveni opusul său. In eşec se află sământa succesului, dacă ştii cum să înveţi din eşec. In succes se află sământa eşecului, dacă nu te dezvolţi, şi nu te schimbi odată cu timpul. Simbolul YIN-YANG ne arată că avem nevoie de echilibru pe tot parcursul vieţii." [12]

---

[10] Sublinierea din text, precum şi traducerea citatelor ne aparţin!

[11] Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana*, Akkord kiadó, Budapest, 1993, p. 53-54, nota la subsol.

[12] Kincher, John, *Psihologia pentru copii*, f.ed., f.a., p. 132.

In realitate, principiul YIN-YANG este şi stăpân al formei de existenţă naturală a Pământului. In timp ce una dintre jumătăţile Pământului este luminată de soare, cealaltă jumătate se află în întuneric, întunericul şi lumina fiind în continuă mişcare.

1.3 Concretizarea ideii YIN şi YANG în muzică

De dragul unei priviri de ansamblu, Lendvai [13] rezumă această lume duală, acest mod contradictoriu de reprezentare - sau cu alte cuvinte această tehnică YIN-YANG într-un sistem coerent, astfel:

"YIN (principiu FEMININ)	***YANG (principiu MASCULIN)***
- INTROVERTIRE	*- EXTRAVERTIRE*
- cromatism	*- diatonie*
- desen melodic"circular"	*- desen melodic "liniar"*
- sunet central	*- sunet de bază*
- modele de scări uniform distanţate	*- modele tonale*
- sistem axial: reprezentabil doar în "circuit" închis (cercul cvintelor)	*- ia în considerare doar scara deschisă a cvintelor*
- armonii bazate pe secţiune de aur (univers închis)	*- armonii bazate pe armonice (univers deschis)*
- modelare (formare) asimetrică bazată pe principiul secţiunii de aur	*- periodizare simetrică*
- metru ternar	*- metru binar*
- ritm cu încheiere pregnantă (închisă)	*- ritm cu încheiere moale (deschisă)*
- INCORDARE	*- LIPSĂ DE TENSIUNE*
- intervale disonante, de secţiune de aur	*- intervale consonante, de armonice*
- înlănţuiri armonice plagale ("creştere")	*- înlănţuiri armonice autentice "scădere liberă")*
- principiu dinamic (sistemul secţiunii de aur)	*- principiu static (sistemul acustic, formare simetrică)*
- lucrează împotriva forţei de neputinţă	*- poziţie de repaus, se străduieşte să restabilească echilibrul*
- (principiu de tensiune)	*- (principiu de armonie)*
- prin asta se aseamănă mişcării "circulare" (univers încordat şi închis, presupune un centru)	*- prin asta se aseamănă mişcării uniforme "rectilinii" (univers lipsit de tensiune şi deschis)*
- numărul secţiunii de aur şi al cercului este un număr iraţional ($\frac{\sqrt{5-1}}{2}$, *respectiv Pi*)	*- numere cheie raţionale (ale sistemului de armonice: multipli inegali, periodizare 2+2, 4+4, 8+8)*
- iraţional în expresie, univers întunecat	*- seninătate, univers ordonat*

[13] Lendvai, Ernő, *op. cit.*, p. 54-56.

YIN (principiu FEMININ)	*YANG (principiu MASCULIN)*
- luptă dinamică *- ORGANIC* *(alogic)* *- viață organică (secțiunea de aur se asociază doar cu materie organică)* *- existența organică presupune tensiune, închidere* *- de natură geometrică (numerele ei sunt iraționale)* *- instinct* *- "dorință-dragoste-ură"* *- sentiment* *- trăieşte, intuitiv* *- inspirație* *- are patos* *- "natural"* *- "Tristan", capodopera dorinței care se autoepuizează* *- (individual)* *- schimbător şi imprevizibil (sistemul secțiunii de aur este într-un permanent curs de dilatare-contractare)* *-"destin"* *- contemplare istorică* *- (viu)* *- simbol "vital" (caracterul închis şi încordarea sunt direcționate către convergența unității vitale; vorbim adeseori despre incandes-cența fiziologică a armoniilor bazate pe secțiune de aur)*	*- joc, sărbătoare* *- LOGIC* *(anorganic)* *- lege-ordine-formă (independentă de condițiile biologice)* *- logica presupune ordine* *- de natură matematică (logică, principii raționale)* *- existență spirituală* *- înțelegere a toate (ironie)* *- percepție reală (pipăit, auz etc.)* *- cunoaşte şi rezolvă* *- idee* *- mândru de stilul personal* *- "virgin" (universul lui Pallas Athena, Sarastro, Iosif, Hans Sachs)* *-"Maeştrii cântăreți", capodopera renunțării: fericirea lui Sachs rezidă în renunțare* *- (colectiv)* *- permanent, constant (configurațiile sistemului acustic radiază permanență)* *- "lege"* *- contemplare ştiințifică* *- (abstract)* *- din punct de vedere biologic: simbolul "morții" (lipsit de tensiune, abstract; rezolvă şi prin asta nimiceşte)*

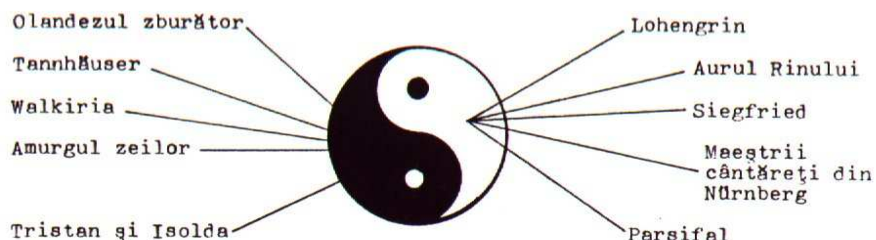
sau ar trebui conceput mai degrabă astfel:

- universul "muritorilor", universul celor care luptă pentru existență *- dionisiac* *- (simbolul ei este dansul în "cerc")* *- TEMPORALITATE* *- are cursivitate* *- se află în corelație cu gândirea "istorică"*	*- universul "nemuritorilor", de aici provine fiecare ordine, drept, lege, artă, ştiință (creează mit şi din istorie, prin asta ridicându-se festiv deasupra)* *- apolinic* *- (simbolul lui este arcul = lira)* *- SPAȚIALITATE* *- se secționează (are extensiune)* *- se află în corelație cu gândirea "ştiințifică"*

YIN (principiu FEMININ)	*YANG (principiu MASCULIN)*
- ia naştere - se dezvoltă - se sfârşeşte - viaţa nu se secţionează tăios, cel mult parcurge un traseu ***circular*** *(funcţionarea organelor, respiraţia, digestia, alternanţa părţilor zilei, a anotimpurilor) - nu poate fi oprit asupra clipei - (trăieşte în timp) - schimbare şi evoluţie dinamică, poate avea loc numai în"timp" - sistemul secţiunii de aur (pentatonia) este de provenienţă melodică, lineară, ca atare - are extensiune "orizontală"*	*- creează sistem (are"spaţiu" spiritual) - o regulă matematică nu "se dezvoltă" (un sistem are secţionare "spaţială"); gândul este un eveniment de o alură "momentană" - timpul îi este extrinsec - timpul îi este extrinsec - (existenţa lui este o existenţă moartă) - permanenţă şi construcţie statică, nelegată de timp - sistemul armonicelor este de provenienţă armonică, ca atare - are extensiune"verticală"* **"**

1.4 Polaritatea clar-obscur (lumină-întuneric) în creația lui Wagner în general, şi în opera "Lohengrin"

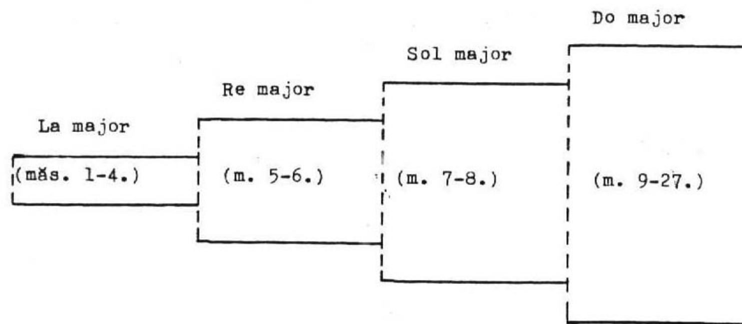
Simbolica dualității clar-obscur, lumină-întuneric este o prezență ideatică permanentă de-a lungul întregii creații wagneriene. Luând ca indiciu ideatica generală a fiecărei opere a lui R. Wagner, le-am repartizat pe coordonatele simbolului YIN-YANG.



Astfel, în zona luminoasă a cercului am plasat operele: *"Lohengrin", "Das Rheingold", "Siegfried", "Die Meistersinger von Nürnberg"* şi *"Parsifal"*. Zonei întunecate a cercului îi aparțin operele: *"Der fliegende Holländer", "Tannhäuser", "Die Walküre", "Götterdämmerung"* şi *"Tristan und Isolde"*. Deja în prima operă validată a lui R. Wagner, *"Der fliegende Holländer"*, prin evidențierea mitică a celor două personaje principale - *Der Holländer* şi *Senta* - prind contur tipurile de bază ale conflictului vital ce penetrează întreaga Opera Omnia wagneriană. Pe de o parte există EU-l, tendința vinovată spre putere, întruchiparea revoltei împotriva legilor naturii, iar pe de altă parte este persoana a 2-a singular TU, femeia ce iubeşte necondiționat, persoană care ca reprezentantă a principiului matern universal, conduce rătăcitorul damnat către liniştea sufletească şi pacea nopții materne.

Opera *"Lohengrin"* ridică această problematică pe o treaptă superioară, subtilizată a spiralei. În ceea ce priveşte dualitatea lumină-întuneric, să privim pe de o parte aspectul fizic, exterior al acestei probleme. Astfel, acțiunea se derulează pe parcursul a trei zile şi două nopți. Ea îşi are începutul undeva înainte de amiază. Deci soarele este în ascensiune.

Wagner realizează foarte sugestiv acest lucru, când la începutul scenei a 1-a a actului I, pornind din tonalitatea de bază a operei - *La major* - ajunge la *Do major* printr-o deschidere treptată. Culoarea tonală a ZILEI, a luminii, ca fază astrologică, coincide cu tonalitatea regelui - fiind luminosul şi deschisul *Do major* (vezi leitmotivul *Königsruf*).



Abia în a doua jumătate a scenei a 2-a din actul I, Wagner specifică timpul, prin cuvintele regelui:

"Pe ceruri sus stă soarele-n chindie;

Pornească dar strigarea cea dintâie!" [14]

Semnificativ din punct de vedere dramaturgic este faptul că strigarea după acel CINEVA, care îşi va pune spada în slujba nevinovăţiei Elsei se lansează în plină amiază - moment de maximă radiaţie solară.

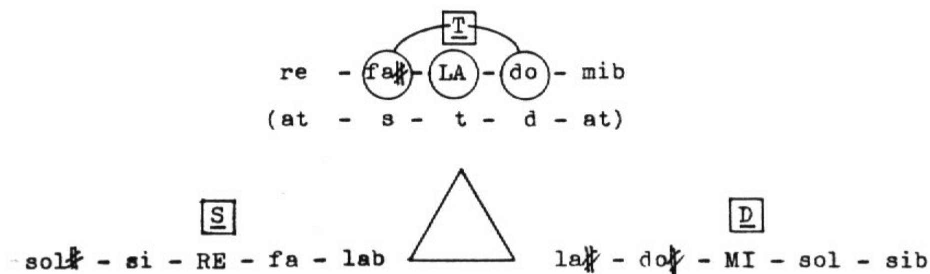
Polul opus - întunericul - apare din scena a 1-a a actului II. Din punct de vedere sonor este frapantă ruptura pe care o realizează Wagner între actul I şi actul II. Jubilarea care încheie actul I. este concepută în tonalitatea *Si b major*, dinamica *fostissimo*, iar scena a 1-a a actului II începe în tonalitatea *fa # minor* (dinamica *pianissimo* şi *tremolo* de timpan) tonalitate predominantă de altfel pe întreg parcursul acestei scene.

Fa # minor simbolizează aici noaptea, şi implicit pe Ortrud, a cărei fiinţă este ataşată nopţii prin practica magiei negre a cărei adeptă este. In această primă noapte a operei se ţes intrigile şi uneltirile împotriva Elsei şi a lui Lohengrin, şi are loc prima tentativă a Ortrudei de a o dezechilibra psihic pe Elsa.

Un alt aspect înfiorător al nopţii în *"Lohengrin"* îl reprezintă momentul de orgie cumplită, de invocare a zeilor păgâni de către Ortrud, în scena a 2-a a actului II, măsurile 138-198. Punctul culminant al acestui moment este conceput tot în *fa # minor.*

---

[14] Wagner, Richard, "*Lohengrin*", Libret, în vol.: Wagner, R., *Olandezul zburător*, traducerea de Şt. O. Iosif, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 201.



Tonalitatea zilei (ziua înțeleasă aici şi ca expresie simbolică a lumii pământeşti, fizice, tridimensionale) - *Do major* -, şi tonalitatea nopții (expresie a angoasei misterioase, magice) - *fa # minor* se aflã pe de o parte într-un contrast pol-antipol (relație de cvartă mărită), iar pe de altă parte într-un contrast de mod: major - minor.

Pe axa tonalității de bază a operei - *La major* - *fa#* şi *do* îndeplinesc funcțiunea de subdominantă, respectiv dominantă intraaxială a Tonicii.

In opera *"Lohengrin"* expresia dualității lumină întuneric, pe lângă aspectele fizice - temporale ale acesteia, este reflectată şi prin esența personajelor. Wagner pune astfel față în față următoarele calități:

LOHENGRIN - ELSA	ORTRUD - FRIEDRICH
sinceritate bunătate naivitate adept magie albă	minciună răutate şiretenie adept magie neagră

Pe plan general, analizând dramaturgia procesului de creație deducem că există două direcții posibile de evoluție:

1) de la YIN spre YANG - deci de la întuneric spre lumină;

1) de la YANG spre YIN - deci de la lumină spre întuneric;

Intotdeauna unul dintre elemente predomină. Echilibru perfect nu există. In momentul în care cele două jumătăți ar ajunge în echilibru perfect, s-ar anula reciproc.

Privind sub acest aspect, Wagner parcurge în *"Lohengrin"* drumul de la lumină la întuneric şi de aici înapoi la lumină.

Un exemplu elocvent, chiar din creația secolului XX, pentru drumul invers parcurs, de la întuneric spre lumină, şi apoi înapoi la întuneric, îl reprezintă opera *"Castelul prințului Barbă Albastră"* de Béla Bartók. Pe lângă prezentarea uneia dintre aspectele relației dintre femeie şi bărbat, simbolica operei cuprinde ca şi pol-antipol lumina şi întunericul, ziua şi noaptea, viața şi moartea. Cele şapte uşi cu profund substrat simbolic, ce se deschid pe parcursul operei se pliază în oglindă (!) pe aceeaşi schemă pe care se structurează opera *"Lohengrin"*.

Béla Bartók : *„Castelul prințului Barbă Albastră"*

1	2	3	4	5	6	7
camera de tortură	denozitul de arme însângerate	giuvaeruri stropite cu sânge	parc cu trandafiri	moşia prinţului	lacul lacrimilor	fantomele soţiilor anterioare
FA#				DO		FA#
NEGATIV			POZITIV		NEGATIV	

Axa tonală principală a lucrării o constituie astfel tonalitățile *FA# -DO*. Opera se naşte din noapte, parcurgând o treptată evoluție până la imensa strălucire a acordului lumină - *Do major* - din încăperea a 5-a, urmând apoi să se retragă din nou în întuneric.

*"Lumea lui Bartók este **polară**, nu este îîntunecatăî şi nu este "luminoasă", ci este întunecată **şi** luminoasă, întotdeauna ambele împreună, într-o unitate şi o fuziune de nedespărțit, de parcă pentru el polaritatea ar fi singurul cadru în care se poate manifesta mesajul conceptual-dramatic"* - spune Lendvai Ernő. [15]

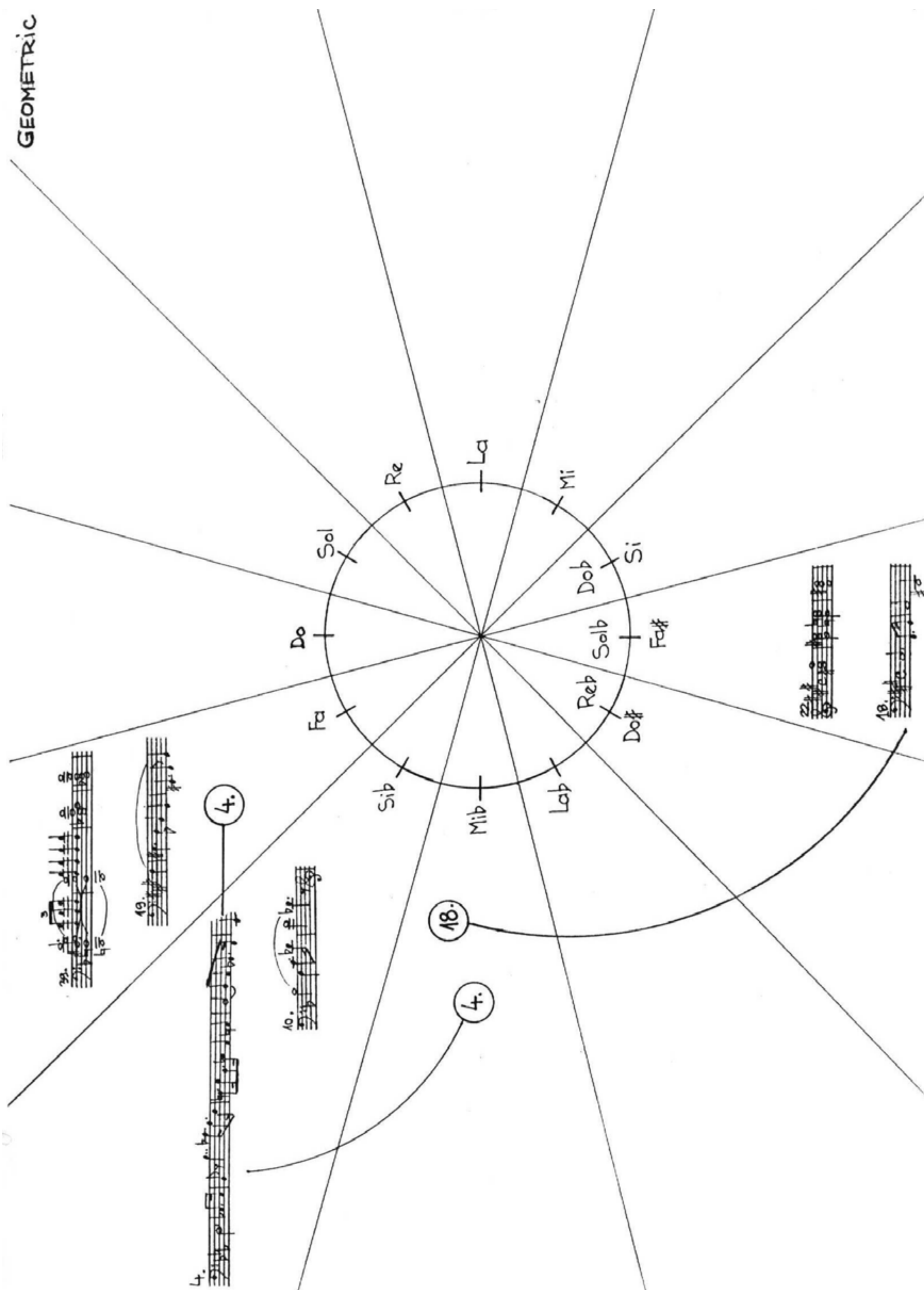
Cele spuse aici sunt în egală măsură valabile şi pentru Richard Wagner, atât referitor la opera *"Lohengrin"* cât şi referitor la întreaga lui creație.

[15] Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája*, Zenemükiadó Vállalat, Budapest, 1964, p. 66.

2. PROTOTIPURI DE MICROSTRUCTURI ÎN PROCESUL EVOLUȚIEI SONORE

GRAVITATIONAL

Do#
Fa#
Si
Mi
La
Re
Sol
Do
Fa
Sib
Mib
Lab
Reb
Solb
Dob


GEOMETRIC
La
Mi
Si
Dob
Fa#
Solb
Reb
Do#
Lab
Mib
Sib
Fa
Do
Sol
Re
4.
18.
4.

GRAVITATIONAL GEOMETRIC GRAVITATIONAL

GEOMETRIC
GRAVITATIONAL
GEOMETRIC

(Sol# - mi#)
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
Do - la
Fa - re
Sib - sol
Mib - do
Lab - fa
Reb - sib
Solb - mib
Dob - lab

5.
8.
40.
21.
8.
42.
5.

Precum rezultă din acest tabel de sinteză al leitmotivelor, dintre cele 42 de leitmotive existente în opera *"Lohengrin"*, 24 sunt gravitaționale, 6 sunt geometrice şi 15 sunt bazate pe combinația celor două sisteme. [16]

motive gravitaționale	24
motive geometrice	6
sinteza geometric/gravitațional	15

Odată cu propunerea modalității de sistematizare a leitmotivelor pe baza principiilor YIN-YANG şi a combinațiilor acestora, prin această clasificare dorim să evidențiem măsura în care Richard Wagner, deja în opera sa *"Lohengrin"*, operă romantică prin excelență, anticipează gândirea muzicală a secolului XX. Facem acest lucru în primul rând din perspectiva armoniei secolului XX. Observăm astfel, pe baza tabelului de sinteză că, în pofida faptului că Wagner în această perioadă a vieții sale (32-35 de ani, vârsta la care compune opera *"Lohengrin"*) se află încă puternic înrădăcinat în lumea muzicii romantice (vezi motivele gravitaționale care se află în majoritate), deja anticipează în mare măsură gândirea armonică modernă (vezi numărul motivelor ce combină cele două principii - gravitațional şi geometric, precum şi al motivelor geometrice).

Reamintim faptul că nu există motive pur YIN sau motive pur YANG, tot aşa cum nici în simbolul chinezesc YIN-YANG albul nu este pur (există în emisfera albă pata neagră), şi negrul nu este pur (există în emisfera neagră pata albă).

Clasificarea motivelor pe care o propunem o considerăm ca atare cât se poate de vitală.

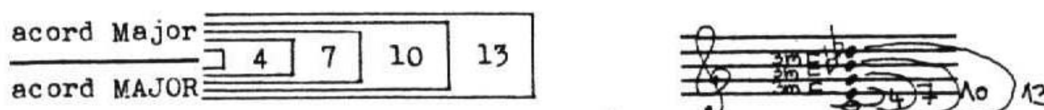
[16] Insumând aceste cifre obținem numărul total 45, deoarece în numerotarea leitmotivelor, motivul nr. 2 se divide în 2A şi 2B, şi motivul 33 se divide în 33A, 33B şi 33C, obținându-se astfel cele trei motive în plus.

2.1 Tipuri omogene

2.1.1 Motive construite pe principiul YANG (Gravitațional)

Piatra de construcție fundamentală a sistemului armonic gravitațional o reprezintă acordul major - *"simbol al forței, siguranței, liniştii şi perfectei consonanțe."* [17]

Adăugând elementelor acordului major septima mică şi nona mică se conturează în sistemul tonal acordul de dominantă al modului minor armonic. Prin raportarea elementelor față de fundamentală obținem formulele de bază ale raportului între straturi. Exprimăm aceste distanțe în schema de mai jos prin conținut de semitonuri:



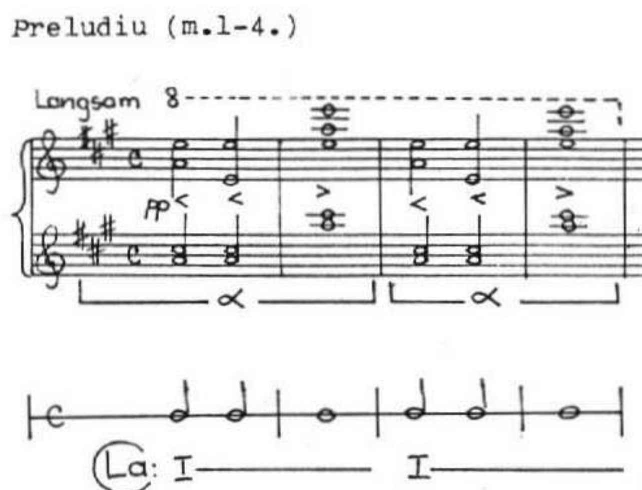
Orice structură care conține o fundamentală şi cele 4 sunete satelit care sunt egale (distanțele dintre ele fiind de terțe mici) este gravitațională. Acestui acord de bază i se pot adăuga şi elemente AJOUTÉE, cum ar fi: sixte ajoutée, nona ajoutée, terța minoră ajoutée (pe lângă terța majoră), precum şi septima mare nerezolvată, sau combinații ale acestora. In acest caz sunt accentuate elementele adiacente, în dauna stratului de bază. Rolul fundamentalei în aceste acorduri cu efecte ajoutée se micşorează, ajungându-se la o descompunere a echilibrului de bază a acordului.

Dintre cele 42 de leitmotive ale operei *"Lohengrin"* am inclus în cadrul categoriei gravitaționale leitmotivele în care prevalează acordurile majore şi variantele lor, rolul acordurilor minore, micşorate şi mărite fiind în acest cadru derizoriu.

[17] Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Conservatorul de Muzică "G. Dima", Cluj-Napoca, 1983, p. 13.

Prototipul nr. 1.

1. *Graalsklänge* - Acordurile Graalului.[18]



Acest prim leitmotiv al operei *"Lohengrin"* se profilează formal ca o frază simetrică de 4 măsuri, alcătuită din două motive identice (α , α) a câte două măsuri fiecare.

Fiecare motiv în parte conține câte trei acorduri de treapta a I-a în tonalitatea *La major*. Aceste repetări primesc o expresie deosebită din următoarele motive:

- poziția cvintei, poziție caracteristică celor trei acorduri care constituie esența leitmotivului, sugerează o înălțare, tocmai prin structura lor deschisă;

- efectul de înălțare devine şi mai pronunțat în acordul al treilea, care este o repetare la octava superioară a acordului de bază;

- dublarea cvintei în acordurile 2 şi 3, dublare prin care raportul tonică - dominantă primeşte o nouă calitate: sunetul *mi* se impune ca o a doua fundamentală, datorită dublării.

In interiorul celor trei acorduri a motivului de bază se creează astfel o linie melodică semnificativă: *la 2 - mi 2 - mi 3*.

Această mişcare melodică are de asemenea menirea să evidențieze caracterul înălțător, prin care motivul constituie exprimarea directă a sublimului. Registrul acut în care apare motivul este absolut necesar pentru culoarea, expresivitatea, conținutul ideatic al acestui leitmotiv.

[18] Cifra arabă din fața fiecărui leitmotiv indică numărul de ordine al acestuia în cadrul colecției de leitmotive.

Este foarte semnificativă fixarea tonalității *La major* pentru determinarea tonală a leitmotivului.

La major - susține Lendvai Ernő în cartea sa *"Verdi şi secolul XX"* [19] -se caracterizează prin:

"- seninătate - ce provine din simțuri (gust, simț al frumosului, aprobarea a tot ceea ce este bun şi nobil), entuziasm.

- însuflețire, extaz, dăruire, înălțare spirituală.

- stare sufletească înălțată - prin semnele apariției îexterioareî.

- trăsătură senzorială.

- speranță, seninătate exterioară.

- vigilență".

Acordul perfect major *(LA)*, constant pe parcursul celor patru măsuri, caracterul diatonic, lipsa de tensiune interioară, simetria perfectă ce rezultă din echilibrul a două motive muzicale identice, precum şi evidențierea principiului static fac ca acest leitmotiv să fie un prototip ideal al motivelor construite pe principiul YANG.

---

[19] Lendvai Ernő, „*A Verdi-kutatás távlatai a Don Carlos tükrében „*, (*Perspectivele cercetării verdiene în oglinda operei Don Carlos*), în: *Verdi és a 20. század*, (*Verdi şi secolul XX*), Akkord Zenei kiadó, Budapest, 1998, p. 406-418.

- Traducerea citatelor în limba română ne aparține!

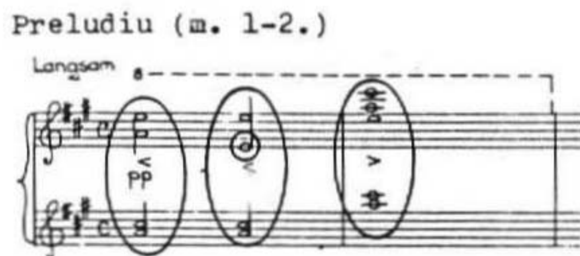
Prototipul nr. 2.

2A. *Graals-Motiv* - Motivul Graalului

Preludiu (m. 5-8.)

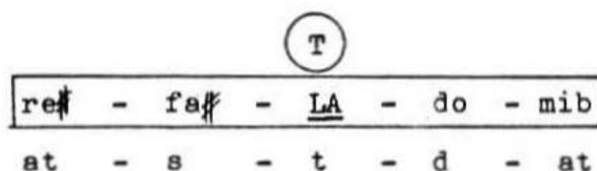
Graals-Motiv din punct de vedere structural este o frază de 4 măsuri:

Esența leitmotivului de față o constituie cele trei acorduri din care se compune leitmotivul nr. 1 - *Graalsklänge*:

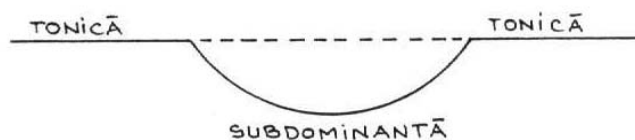


Cele trei acorduri de bază le întâlnim în prima măsură a *Graals-Motiv*-ului, pe timpii 1-3, după care discursul muzical se deschide spre treapta a VI-a, urmată de o revenire la treapta a I-a (vezi măsurile 1-2 ale leitmotivului).

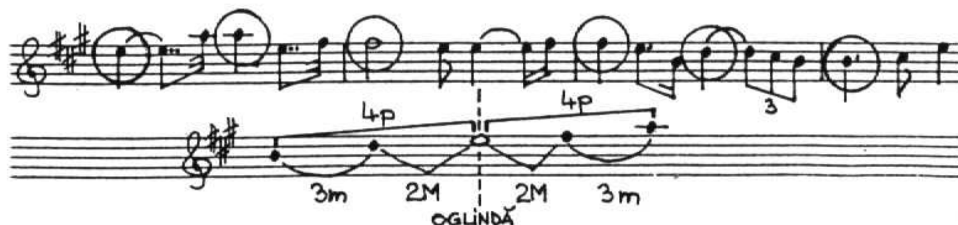
Dacă înlănțuirea I-VI este una dintre gesturile de deschidere de bază ale unui proces armonic, relația inversă (VI-I) este o tipică închidere. Tendința funcțională este introducerea subdominantei intraaxiale:

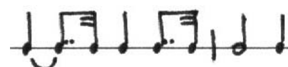
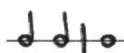


In acest cadru, redăm schematic relația I-VI-I în felul următor: *Tt - Ts - Tt*. Această mişcare funcțională de trei elemente a leitmotivului este amplificarea ideii de trei elemente a motivului *Graalsklänge*. Primele două măsuri ale leitmotivului sunt urmate în următoarele două măsuri (vezi măsurile 7-8.) de un mers descendent de sextacorduri (VII6 - V6 - IV6 - III6) - *faux bourdon*, ce prin două înlănțuiri plagale ajunge la funcțiunea de dominantă, găsindu-şi ulterior rezolvarea prin revenire la tonică. Mersul armonic V6 - IV6 - III6V - I este dezvoltarea ideii de mişcare funcțională preconizate mai sus (formula *Tt-s-t*). Printr-un joc al fanteziei, acest mers *Tt-s-t* poate fi transpus vizual pe imaginea potirului în care este păstrat sângele Mântuitorului:



Punctele de sprijin ale liniei melodice a leitmotivului conturează un pentaton de o structură simetrică:
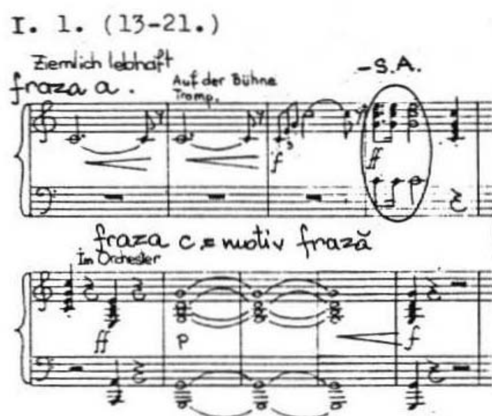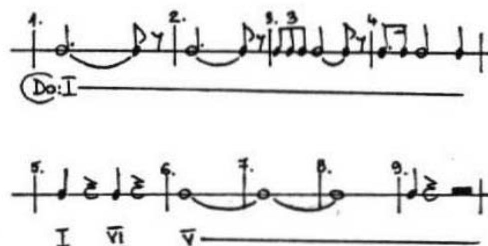


Din punct de vedere ritmic, în ciuda tempoului *Langsam*, formula punctată impune o pregnanță remarcantă leitmotivului. Această formulă ritmică  este de altfel foarte frecvent utilizată de către Wagner pe parcursul operei. Față de ritmul static al primului leitmotiv *Graalsklänge* , formula dublu (sau chiar simplu) punctată dinamizează, oferă un plus de energie liniei melodice.

Armoniile bazate pe armonice (preponderența acordurilor majore), tonalitatea majoră constantă, structurarea simetrică a frazei, degajarea motivului, şi lipsa de tensiune, sunt elemente pe baza cărora categorisim acest motiv ca fiind un motiv YANG.

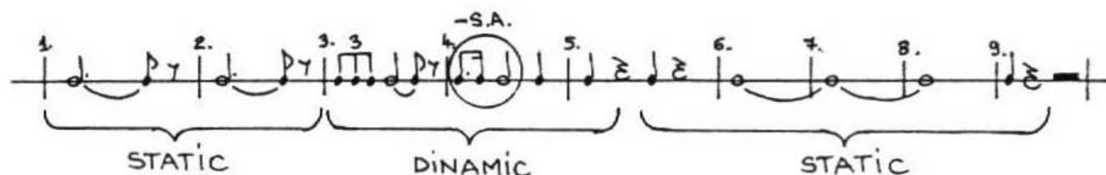
Prototipul nr. 3.

3. *Königsruf* - Chemarea regelui





Königsruf este un leitmotiv tip semnal. Se structurează sub forma unei perioade aditive de 9 măsuri, ce se divizează simetric în 4,5 + 4,5 măsuri. Primele 4,5 măsuri se subîmpart în două motive, construcția perioadei în ansamblu bazându-se pe contrastul totalizării: 2 + 2,5 + 4,5 măsuri. Această împărțire se evidențiază pe plan ritmic, prin alternanța ritmurilor de tip: static - dinamic - static:



Celula melodică elementară ce stă la baza leitmotivului este arpegiul -fenomen de altfel frecvent întâlnit în motivele tip semnal. Tonalitatea de bază a leitmotivului este *Do major* - ca atare arpegiul de bază este un arpegiu de treapta a I-a a acestei tonalități (vezi linia melodică a sopranului).

Leitmotivul aduce cu sine un contrast timbral, şi totodată creează un efect spațial, fiind intonat de trompete aflate pe scenă şi nu în orchestră.

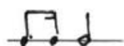
Din punctul de vedere al nuanțelor utilizate leitmotivul se bazează pe asocieri de indicații dinamice foarte contrastante:

p cresc. p cresc. f ff ff p cresc. f

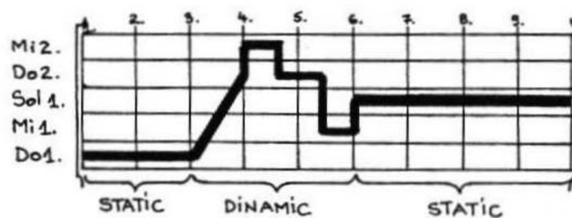
Mişcările melodice utilizate în cadrul perioadei sunt de trei feluri: 1) orizontală statică;

2) orizontală ritmizată;

3) ascendentă-arpegiată.

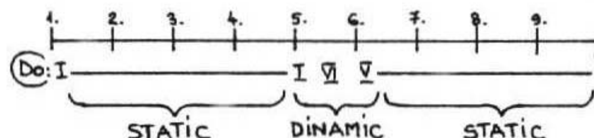
Intervenția mişcării ritmizate orizontale coincide cu secțiunea de aur negativă a perioadei. Observăm că dintre formulele ritmice prezente în cadrul perioadei aceasta este cea mai pregnantă: 

Profilul grafic al liniei melodice se prezintă astfel:

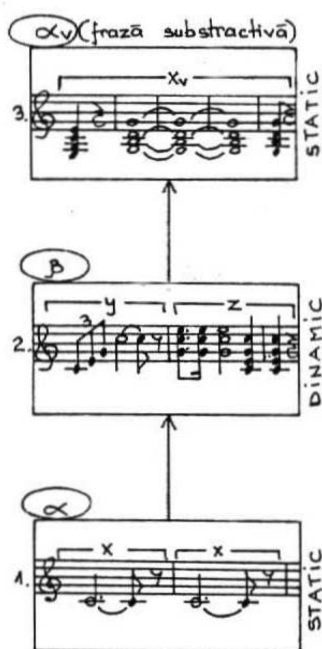


Momentul secțiunii de aur negative reprezintă în același timp punctul culminant melodic al leitmotivului. Oscilația liniei melodice urmează de asemenea legea alternanței: static - dinamic - static (vezi în comparație schema ritmică supusă aceleiași legi).

Evoluția armonică la rândul ei, urmează același mod de desfășurare: static - dinamic - static, însă pe acest plan proporțiile se schimbă:
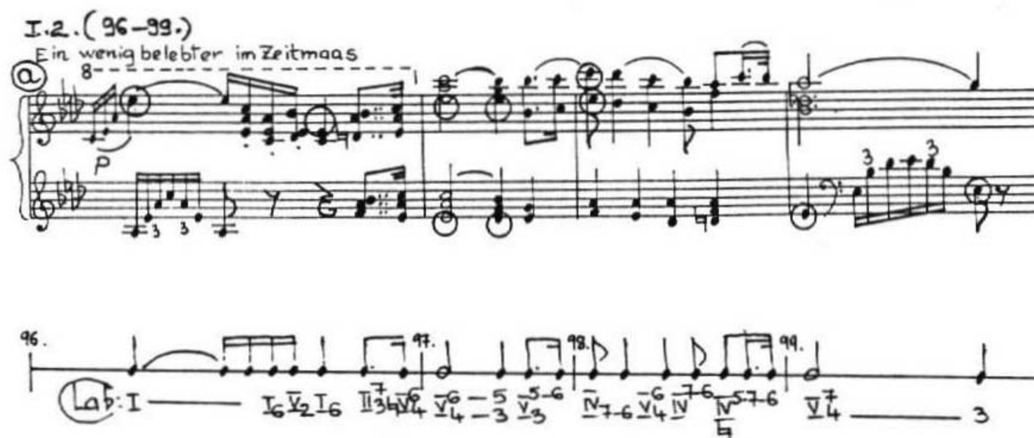


Nu întâmplător am lăsat în acest caz analiza motivică la urmă. Cu toate că din punctul de vedere al proporției, cele 9 măsuri conturează dimensiunea unei perioade, indivizibilitatea motivică (substracția) frazei consecvente ne face să considerăm aceste 4,5 măsuri drept un singur motiv. Componența motivică a frazelor se prezintă deci astfel:



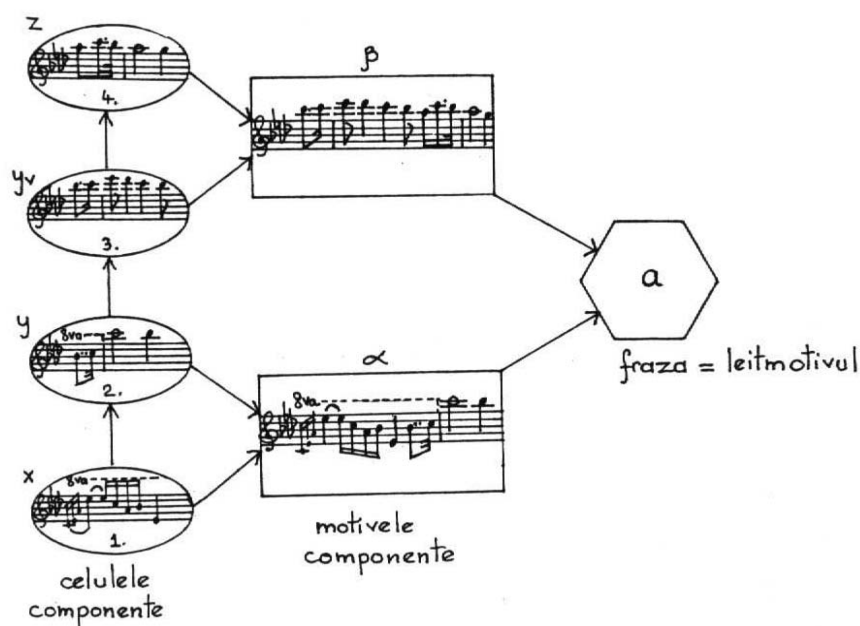
In ciuda evidențierii secțiunii de aur negative pe plan ritmic, persistența acordurilor *Do major* și *Sol major*, preponderența mișcării orizontale, precum și formula arpegiată rectilinie ascendentă ne determină să categorisim acest motiv drept motiv YANG.

Prototipul nr. 4.

6. *Lohengrin-Motiv* - Motivul Lohengrin



Formal, leitmotivul adoptă structura unei fraze simetrice de 4 măsuri, acesta subdivizându-se în două motive muzicale distincte α şi β .



Un interes deosebit prezintă dramaturgia tonală a leitmotivului. Lohengrin, ca personaj, este prezent aici doar în visul Elsei, şi nu în realitate. Ca atare, tonalitatea în care apare leitmotivul în exemplul muzical de mai sus (prima apariţie a leitmotivului) este *La b major* (tonalitatea visului Elsei), şi nu tonalitatea de bază a Graalului (şi implicit a cavalerului

Graalului) - *La major*. Proxima apariție a leitmotivului este între măsurile 343-350, actul I, scena a 2-a, momentul sosirii reale a lui Lohengrin. De data aceasta leitmotivul este în tonalitatea *La major*. Față de aspectul său precedent, apare augmentat din punct de vedere ritmic. Astfel, la această a doua apariție, leitmotivul adoptă structura unei perioade simetrice de 8 măsuri (4 + 4). Asistăm astfel la o dilatare a materialului muzical de bază:

Profilul general armonic, în prima apariție a leitmotivului prezintă o puternică înclinație spre dominantă (I - V; IV - V). A doua apariție a leitmotivului păstrează înclinația spre dominantă, cu deosebirea intercalării a două scurte modulații la tonalitatea dominantei: *Mi major*.

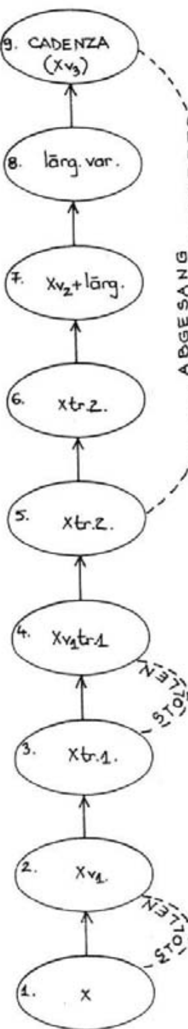
Urmărind cele trei leitmotive anterioare, din punct de vedere dramaturgic considerăm firesc ca *Graalsklänge, Graals-Motiv, Königsruf, Lohengrin-Motiv* să fie motive YANG. Dacă aceste motive ar fi YIN, ele ar fi oarecum nelalocul lor.

In mod identic leitmotivelor anterioare, şi în *Lohengrin-Motiv* sunt preponderente acordurile majore, cu alte cuvinte, armoniile bazate pe armonice. Tonalitatea este de asemenea constantă, iar structurarea leitmotivului este simetrică.

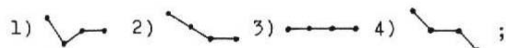
Profilul melodic al frazei, pe lângă funcţiunea de tonică evidenţiază cu insistenţă sunetul dominantei (vezi astfel sunetele încercuite ale leitmotivului, în raport cu poziţiile în care sunt ele situate).

Prototipul nr. 5.

7. *Preis-Motiv* - Motivul sacrificiului Schema formei: [20]



[20] Schema formei se citeşte de jos în sus.

Leitmotivul se structurează sub forma unei perioade de 9 măsuri, fiind bazat pe următoarele tipuri de mişcare melodică: 

In cadrul lărgirii întâlnim cele trei tipuri de figuri uzuale: - arpegiate, de schimb şi de pasaj. Urmărind evoluția structurală a materialului muzical se observă construcția ei monocelulară (celula de bază x, cu transpozițiile şi variațiile ei);

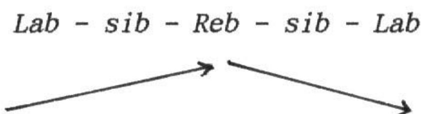
x = celulă ritmico-melodică elementară, baza melodică fiind constituită dintr-un tricord (*lab - sib - do*);

Din punct de vedere ritmic, perioada este alcătuită din celule identice; ritmul de bază:

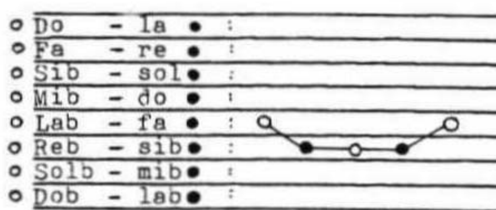
 se profilează ca un ritm static.

Armonic, primează diatonismul, verticalitatea impunându-se prin coloane sonore, creând efecte spațiale.

Tonalitățile în succesiunea lor pe parcursul perioadei sunt direcționate ascendent, urmate de o repliere:



Pe scara cvintelor, această direcție ascendentă şi descendentă a sunetelor se reflectă invers, descendent:



Din punct de vedere arhitectural, succesiunea motivelor se constituie într-un *Stollen - Stollen - Abgesang* (tiparul formei BAR).

Caracterul diatonic, verticalitatea preponderentă, raportul de 23 la 10 al acordurilor majore față de cele minore încadrează leitmotivul în rândul motivelor gravitaționale (tip YANG).

Prototipul nr. 6.

27. *Weckruf* - Strigăt de deşteptare

Leitmotivul *Weckruf*, motiv de debut al scenei a 3-a din actul II, se derulează în continue reluări pe parcursul primelor 71 de măsuri ale scenei. Esența leitmotivului îl constituie un motiv muzical de două măsuri, precedat de un *Auftakt*, triolet de optimi:

Această esență motivică apare în cursul celor 71 de măsuri sub formă identic repetată sau variată, nu mai puțin de 29 de ori, conform extrasului de pian.[21]

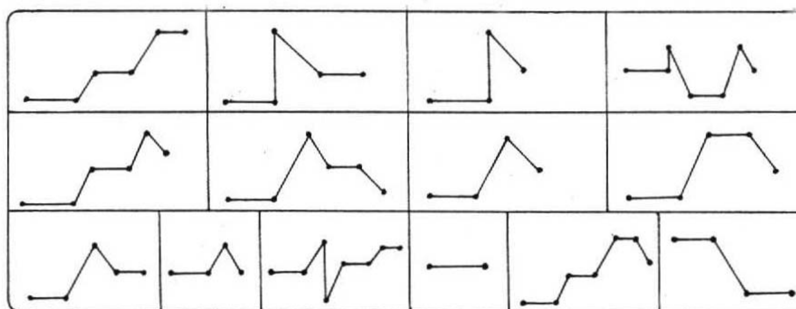
[21] Analizând partitura de orchestră, aceste apariții, distribuite polifonic la diverse instrumente de suflat se ridică la un număr de 43 (!) de repetiții (identice sau variate). Datorită acestei deosebiri mari, prezentarea evoluției motivice în cadrul schemei de mai jos o realizăm pe baza partiturii de orchestră (Edition Breitkopf @ Härtel, Leipzig, 1906, seria 25.700).

Perpetuum-ul motivic α prezintă pe parcursul celor 71 de măsuri următoarele aspecte variaţionale, redate şi numerotate în cadrul tabelului alăturat în ordinea apariţiei lor. [22]

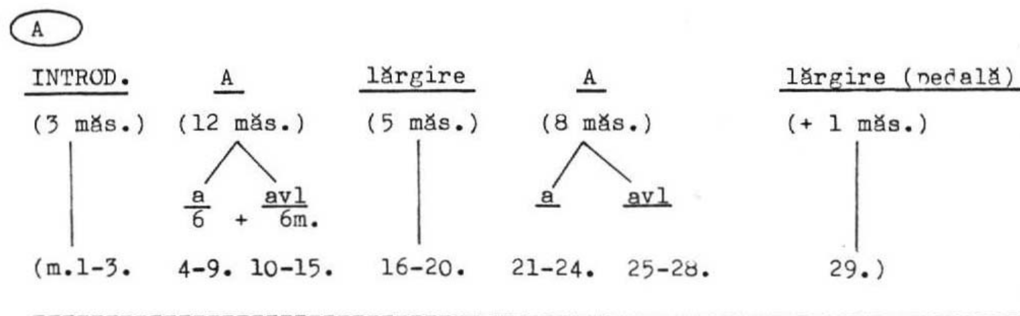
[22] Vezi numerotarea motivelor de jos în sus, şi de la stânga la dreapta.

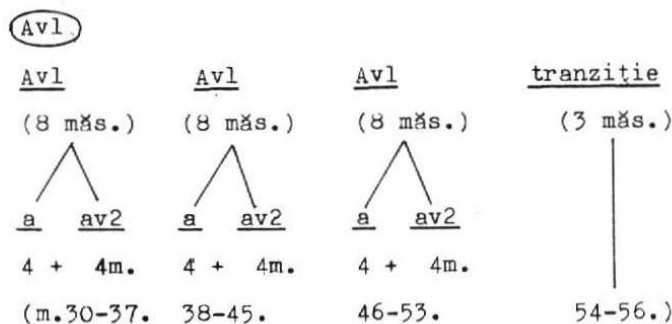
Primele 28 de măsuri ale acestei articulații muzicale (respectiv secțiunea A) în desfăşurarea ei muzicală aduce cu sine efecte spațiale, prin reluarea îndepărtată a motivului muzical esențial, Wagner realizând în aceste măsuri un *Thurmmusik* de un deosebit efect.

Din tabelul alăturat reies cu claritate tipurile de mişcare melodică pe care le adoptă vocea superioară în desfăşurarea ei:



Iată varietatea de profiluri melodice pe care le adoptă un simplu motiv <u>tip semnal</u>, în care din punct de vedere melodic prevalează arpegiul şi nota repetată, ritmicizată, şi mai puțin mersul treptat.





Schema formei de ansamblu a întregii articulații de 71 de măsuri se prezintă astfel:

B/Av2

B/Av2

(12 măs.)

(m. 57-68.)

- leitmotivul nr. 3 "Königsruf" (Chemarea Regelui) = 12 măsuri +
- variații ale motivului de bază al leitmotivului "Strigăt de deșteptare"

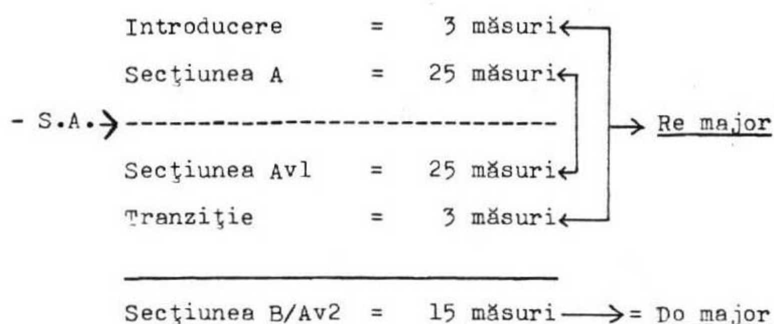
+ lărgire

(3 măs.)

(m. 69-71.)

Pe baza intervenției elementului nou (leitmotivul *Königsruf*) putem nota această secțiune cu B, în timp ce substratul variațional al motivului *Weckruf*, ce asigură continuitatea secțiunilor anterioare, poate fi notat cu Av2. Soluția o găsim în suprapunerea celor două notații: B/Av2.

Secțiunile componente ale acestei articulații au următoarele proporții și următoarea structurare tonală:



Intervenția materialului muzical nou - leitmotivul *Königsruf* -, schimbarea tonalității de bază *Re major* în *Do major,* precum și bara de măsură dublă înscrisă de compozitor în partitură între măsurile 56-57, justifică întru totul linia de departajare trasată în schema de mai sus deasupra secțiunii B. Insă, în acest caz, nu putem vorbi de echilibru între numitorul și numărătorul "fracției".
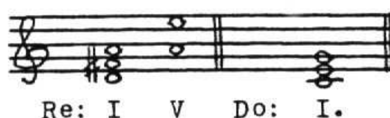
Structurarea motivică legitimează însă trasarea liniei de departajare între secțiunile A şi Av1.

Incepând cu ultima măsură a secțiunii A intervine în discursul muzical o pedală de susținere. Deasupra acestei pedale, desfăşurarea motivică prezintă pe de o parte elemente consonante, deja cunoscute (vezi fraza a), iar pe de altă parte elemente variaționale noi (vezi fraza av2). Comparativ cu secțiunea A unde extensia celor două perioade componente nu este identică datorită eliminării în a doua perioadă a coroanelor şi a pauzelor, în secțiunea Av1 perioada inițială a secțiunii se reia identic de două ori.

Din punct de vedere al structurării motivice, este relevantă secțiunea de aur negativă, ce coincide cu încheierea secțiunii A şi începutul secțiunii Av1 (71 măsuri x 0,382 = 27,122). Această secțiune de aur a întregii articulații (A, Av1, B/Av2) reprezintă totodată punctul de simetrie al primelor 56 de măsuri concepute în tonalitatea *Re major*, respectiv secțiunile A şi Av1. Ca atare, linia de departajare dintre secțiunile A şi Av1 îndeplineşte un rol dublu în echilibrul formei.

Pe parcursul celor 71 de măsuri autorul nu numai că utilizează doar două tonalități, ci mai mult decât atât, utilizează doar două acorduri (cu extrasele şi răsturnările lor), precum şi un interval de cvintă (*la-mi*), acordul de dominantă, eliptică de terță a tonalității *Re major*.

Acestea sunt:



Cu toată aparența tonală simplistă, tonalitățile utilizate au o motivație dramaturgică bine întemeiată.

Lendvai Ernő în cartea sa *Verdi şi secolul XX* [23], caracterizează cele două tonalități îngemănate aici astfel:

Re major: " - *este rezultatul obținut prin voință (în pofida unui fapt), sau prioritatea obținută prin intermediul rangului (naştere, privilegiu,îndemânare); aici aparține şi atitudinea afectată a curteanului;*

[23] Lendvai, Ernő, *op. cit.*, p. 406-418.

- impresia succesului (de exemplu: producție reuşită de curte, afirmare socială; victorie asupra sinelui sau asupra altora);

- victorie asupra unui lucru: ridicare deasupra vieții de zi cu zi sau ridicare deasupra instinctelor;

- seninătate (partea sclipitoare a curții);

- ataşamentul față de viață, limbaj al acestei lumi (strălucire a curții);

- noblețe, sublimitate;

- seninătate luminoasă."

Do major: *"- este centrul lumii (fizice), teren solid, imaginea realității palpabile, lumină naturală, elementul său existențial este (spațiul) muzical;*

- impresia de bază a existenței, lumea vizibilă (palpabilă prin simțuri);

- forță statică, naturalețe populară de la sine înțeleasă;

- materialitate (...);

- existență (...);

- lumea experienței practice (...)".

Secțiunea de formă concepută în *Re major* exprimă muzical treptata apariție a zorilor zilei, răsăritul soarelui.

Momentul saltului tonal din *Re major* în *Do major* şi apariția leitmotivului *Königsruf* coincide cu momentul deschiderii porților palatului şi "invazia" zilei. Prin porțile deschise, din diferite direcții intră servitori cu vase de metal în care scot apă din fântână (vezi apa ca simbol al vieții).

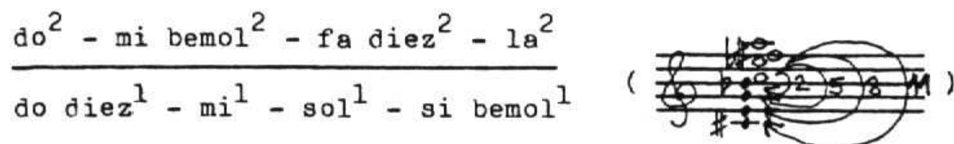
Dacă comparăm aceste date, indicate de către Wagner sub formă de text literar înscris în partitură, cu caracterizarea tonalităților realizată de muzicologul Lendvai Ernő, observăm o corespondență strânsă între caracteristicile tonalităților şi atmosfera generală de pe scena wagneriană din acel cadru.

Caracterul diatonic 100%, tipul rachetă al motivului generator al leitmotivului de față, utilizarea exclusiv a acordurilor majore, precum şi a cvintei, care în şirul armonicelor naturale urmează imediat după octavă, logica de construcție a întregului leitmotiv de 71 de măsuri, toate acestea legitimează clasificarea acestui motiv drept unul dintre prototipurile motivelor gravitaționale, tip YANG.

2.1.2 Motive construite pe principiul YIN (Geometric)

Modelul armonic de bază al sistemului geometric îl constituie <u>acordul alfa</u>.

"<u>Acordul alfa</u> este construit din două straturi alcătuite fiecare din structuri de câte patru sunete egal distanțate la terțe mici:



In construcție, stratul superior este blocul sonor de referință, asumându-şi rolul unui strat sonor principal, față de care stratul inferior apare ca un bloc sonor alcătuit din îarmonice inferioareî.

Raportul straturilor este octava micşorată (11) - adesea exprimată ca septimă mare. In poziția perfect strânsă, structura alfa are secundă mare ca interval - axă (si bemol 1 - do 2 în cadrul schemei anterioare).

Relațiile intervalice ale unui sunet din stratul principal, raportat la elementele componente ale stratului subordonat, fac parte din seria lui Fibonacci cu excepția octavei micşorate (11). Astfel vom avea: secundă mare (2), cvartă perfectă (5), sextă mică (8) şi octavă micşorată (11), la care trebuie adăugate relațiile intervalice dintre sunetele unui strat component al structurii alfa: terța mică (3), cvarta mărită (6), sexta mare (9) - (N.S.)[24] *sexta mare este un interval comun al celor două sisteme armonice"*[25]

In motivele construite pe principiul YIN regăsim ca atare proporțiile secțiunii de aur, pe plan orizontal sau vertical, sonoritățile fiind caracterizate de imponderabilitate, care au totuşi o tendință de simetrizare în jurul unei axe reprezentate de un sunet sau un interval.

[24] Notă la subsol.

[25] Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Conservatorul de Muzică "G.Dima", Cluj-Napoca, 1983, p. 65-66.

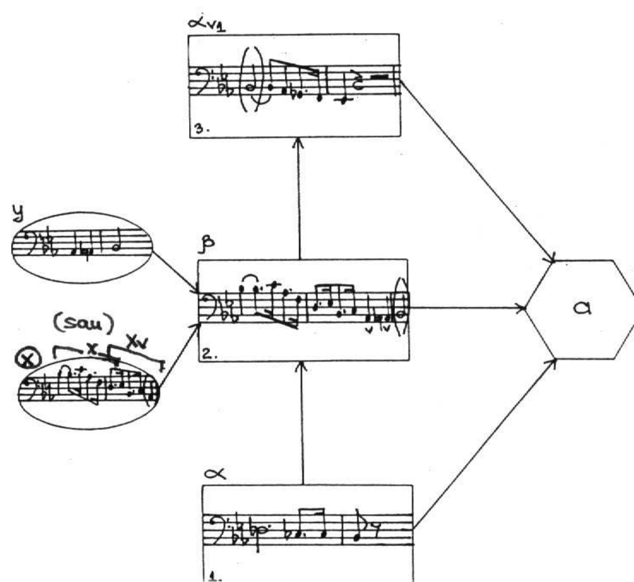
Prototipul nr. 1.

4. *Motiv der Anklage* - Motivul acuzării

I. 1. (171-175.) – S.A. (17timpi x 0,382= 6,494)

Etwas langsam

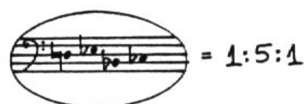
Motiv der Anklage se structurează sub forma unei fraze de 5 măsuri. Ea se divizează în 1 + 2 + 2 măsuri, conturând trei motive muzicale. Motivul de bază se prezintă sun forma unui motiv-celulă, având dimensiunea unei singure măsuri, la care se adaugă timpul întâi al măsurii următoare. Delimitarea primelor două motive este vizibil evidențiată atât prin pauza de optime de pe partea a 2-a a timpului 1 al celei de a doua măsuri, cât şi prin indicațiile de dinamică. Astfel, primul motiv parcurge o gradație treptată de la *piano* până la *forte*. Al doilea motiv aduce cu sine dinamica *fortissimo*, dinamică ce se menține până la sfârşitul leitmotivului. Intre cel de-al doilea şi al treilea motiv există un sunet de legătură - *sib* -, care reprezintă în acelaşi timp sfârşitul celui de-al doilea motiv şi începutul celui de-al treilea motiv. Schema acestei structurări se prezintă astfel:



Din punct de vedere melodic, leitmotivul este de esență monodică. Astfel, treptele identificate în cadrul analizei armonice sunt de o aproximație relativă. Tonalitatea de bază a leitmotivului este *mi b minor* (remarcăm culoarea închisă şi sumbră a tonalității), tonalitate situată la antipolul tonalității de bază a întregii opere. Având în vedere concentrarea dramatică a momentului în care acest leitmotiv îşi face apariția, situarea leitmotivului în tonalitatea de antipol dobândeşte o valoare semnificativă. In această relație intervine şi un contrast de mod major-minor. Revenind, este relevantă prezența gândirii axiale manifestate deja într-o operă din prima perioadă a creației wagneriene. De fapt, gândirea axială devine evidentă în a doua perioadă a creației wagneriene, mai ales în opera *"Tristan und Isolde"*.

Motiv der Anklage cuprinde în sine modele precum sunt:

= 2 : 1



= 3:3:3



Intâlnim în cadrul acestui fragment şi o permutație în recurență a celulei melodice cunoscută sub denumirea B-A-C-H - motiv.

Posibilitățile de permutație ale unui motiv B-A-C-H sunt următoarele:



Recurența motivelor şi a variantelor se prezintă astfel:

1. 2. 3. 4.

Motivul utilizat de către Wagner corespunde primei formule de recurență, transpusă la un semiton descendent:

măsura 173.

Şi motivul ce are la bază modelul 1:5:1 este de proveniență B-A-C-H (recurență) mărind intervalul de terță la cvartă:
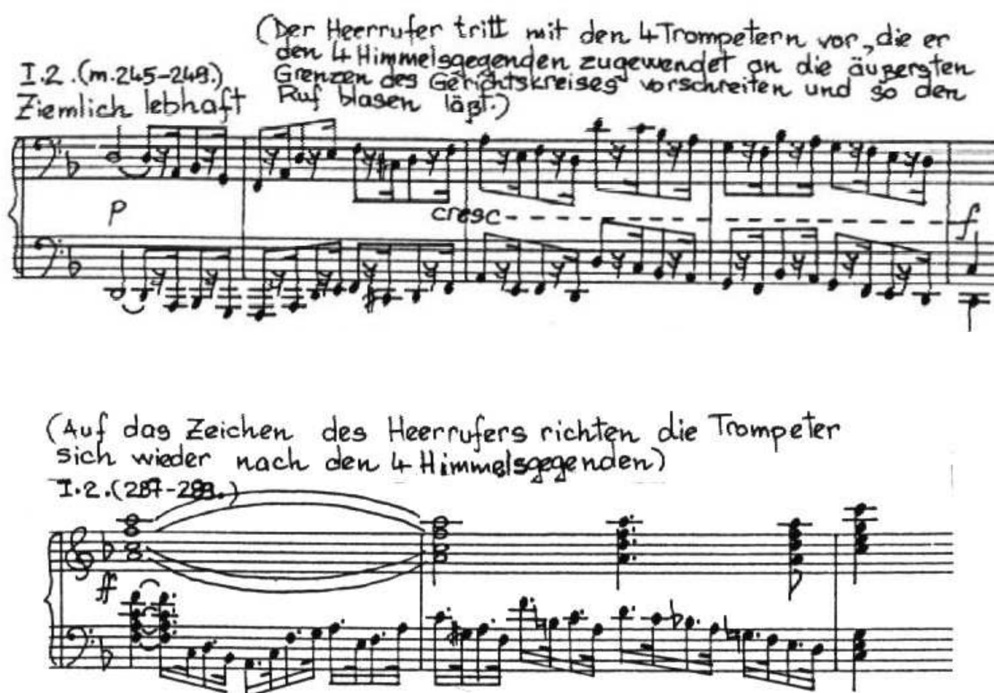
Această mişcare în cerc constituie forma de bază a cromatismului:

In contextul scenic, acest leitmotiv are un <u>rol ilustrativ</u>. El exprimă în limbajul muzical cei câțiva paşi festivi pe care-i face Friedrich înainte de a pronunța acuzația adusă Elsei. După indicația partiturii: *"Er schreitet feierlich einige Schritte vor."* Pe parcursul rostirii acuzației, acest leitmotiv revine sub formă variată de mai multe ori, în pauzele intercalate între frazele literare (vezi măsurile 171-195. din scena 1, a actului I):

O caracteristică de bază a acestui leitmotiv îl constituie ritmul punctat ca expresie muzicală a paşilor cadențați.

In capitolul intitulat *"Structuri de formă evolutive în realizarea procesului dramaturgic al operei **Lohengrin** de R. Wagner"* al prezentei lucrări, în cadrul structurilor de formă evolutive cuprinse în secțiunile orchestrale, relevăm existența aşa-numitei *Background-music*.

Acest termen exprimă funcțiunea scenică a unui fragment muzical. Aceste momente sunt strâns legate de acțiunea scenică, ea fiind cea care se situează în prim plan şi nu muzica. Printre exemplele citate în capitolul respectiv în acest sens, sunt şi fragmentele cuprinse între măsurile 245-249 şi 287-289 ale scenei a 2-a a actului I:



Relevăm asemănarea de profil şi de caracter a acestor fragmente muzicale cu *Motiv der Anklage*. Ritmul acestora, precum şi structurarea melodică se află într-o strânsă înrudire.

In cazul celor două exemple de mai sus sunt transpuşi în muzică paşii purtătorului de cuvânt al Regelui, împreună cu cei patru trompetişti, care se îndreaptă spre cele patru zări, pentru a lansa strigarea pentru acel luptător care doreşte să apere nevinovăția Elsei.

Evidențierea sistemului axial prin intermediul modelelor de scări, structurarea frazică bazată pe principiul secțiunii de aur, ritmul pregnant al încheierii precum şi al întregului motiv, tensiunea interioară, iraționalul în expresie, reprezintă o serie de elemente pe baza cărora acest leitmotiv constituie un prototip al motivelor constuite pe principiul YIN (geometric).

Prototipul nr. 2.

18. *Unheil-Motiv* - Motivul nenorocirii

Leitmotivul nr. 18 (*Unheil-Motiv*) este un motiv monodic, fiind alcătuit dintr-o singură linie melodică intonată de violonceli şi acompaniată de un *tremolo fa#* de timpan. Motivul are o clară structurare axială, aparţinând categoriei motivelor geometrice. Plasând sunetele lui componente pe sistemul axial, observăm că el se desfăşoară oscilatoriu pe axa Tonicii (*Fa#*) şi a Dominantei (*Do#*). După o introducere de două măsuri de *tremolo* pe Tonică, primul sunet propriu-zis al motivului este sunetul Dominantei. Următoarele sunete ale primelor două măsuri revin pe axa Tonicii, circumscriind tonica prin dominanta şi subdominanta intraaxială.[26]

Punctul de simetrie al leitmotivului (începutul măsurii 5.) acţionează în contextul axial al frazei ca o oglindă. Atâta timp cât în primele două măsuri se porneşte de pe axa Dominantei, următoarele trei sunete ale motivului fiind pe axa Tonicii (nu iau aici în considerare nota de

[26] In cadrul analizelor folosim litere majuscule când ne referim la axele Tonicii, Dominantei şi Subdominantei, şi litere minuscule când ne referim la funcţiunile intraaxiale - tonică, dominantă, subdominantă, antitonică.

pasaj - *sol#* şi sunetul de anticipaţie *do#*), în următoarele două măsuri primele 3 sunete sunt situate pe axa Dominantei, ultimul sunet trecând pe axa Tonicii. Se creează astfel între sunetele leitmotivului un raport echilibrat:
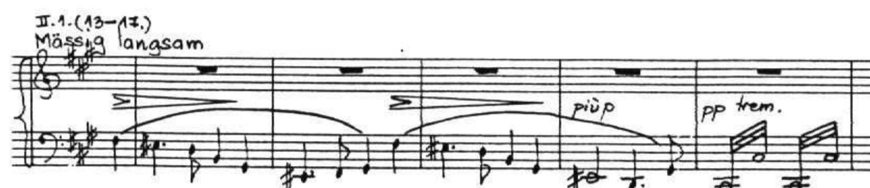
1 3 / 3 1

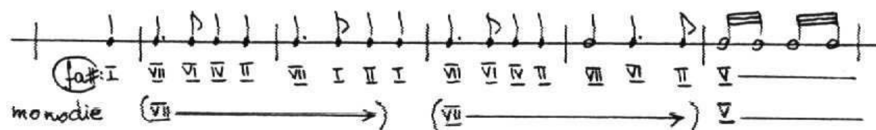
D T / D T

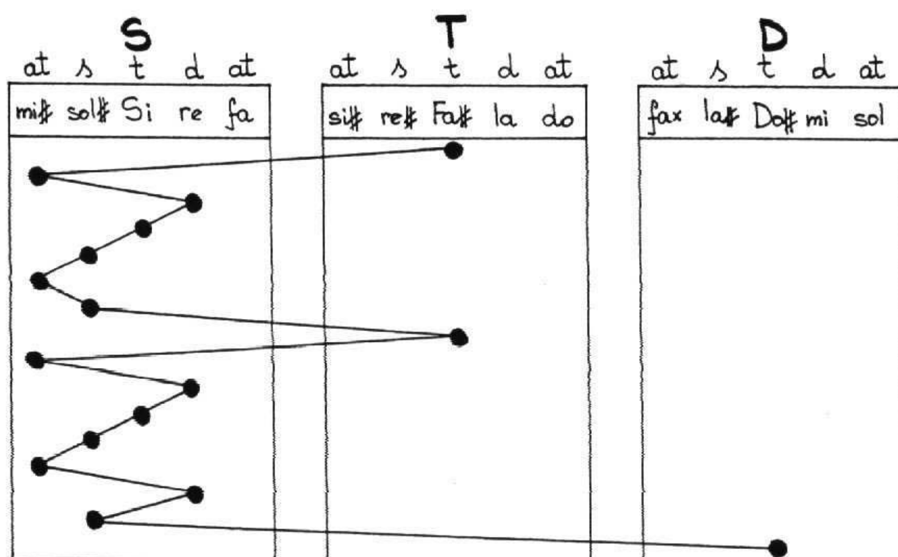
Formal, leitmotivul îmbracă aspectul unei fraze de 4 măsuri, ce se divizează simetric în 2 + 2, fraza având o introducere de 2 măsuri, cu rol dramaturgic de creare a atmosferei.

Prototipul nr. 3.

19. *Versuchungs-Motiv* - Motivul ispitei







In mod asemănător leitmotivului anterior analizat (nr. 18), *Versuchungs-Motiv* este un motiv monodic, cu deosebirea că unica linie melodică este intonată de două instrumente (violoncel şi fagot) susținute continuu de pedala *fa#* a timpanului. Structurarea axială a motivului este şi aici în cea mai mare măsură evidentă, atmosfera generală a lui fiind aceeaşi ca şi a leitmotivului anterior. Cele două leitmotive le considerăm ca fiind îngemănate. Ele se succed şi în partitură, fiind legate între ele de 6 măsuri de tranziție.

Tonica leitmotivului este şi aici *Fa#*, însă ponderea în discursul muzical o are funcțiunea Subdominantei.

Formal, leitmotivul are de asemenea construcția unei fraze muzicale, în acest caz de 5 măsuri, divizibile în 2 + 3, ambele motive muzicale componente debutând prin *Auftakt*. In ambele cazuri *Auftakt*-ul se situează pe axa Tonicii, restul sunetelor derulându-se în cadrul funcțiunii de Subdominantă, cu excepția ultimului sunet (tremolo *do#*) situat pe funcțiunea Dominantei. Cele două sunete *Auftakt* sunt evidențiate şi din punct de vedere dinamic, îndeplinind astfel un rol important în context. Aceste periodice ancorări în funcțiunea Tonicii şi a Dominantei, oferă un mare grad de stabilitate şi echilibru leitmotivului, cu toate că majoritatea sunetelor evoluează pe axa Subdominantei. In cadrul axei Subdominantei se realizează de asemenea o distribuție echilibrată, un "desen" armonios al desfăşurării sonore.

2.2 Tipuri eterogene, bazate pe combinația celor două principii

2.2.1 Motive ce combină succesiv principiile YIN şi YANG (respectiv YANG şi YIN)

In cadrul tipurilor eterogene am inclus acele motive în care cele două principii YIN şi YANG sunt prezente într-o proporție relativ egală.

Intâlnim astfel, în cadrul unuia şi aceluiaşi motiv pe de o parte o deosebită importanță acordată armoniilor bazate pe armonicele naturale ale sunetului muzical, înlănțuirilor armonice autentice, intervalelor consonante, diatoniei, principiilor simetrice de structurare, desenului melodic liniar, al poziției de repaus, principiului static, periodizării simetrice, echilibrului, al anorganicului manifestat prin logică, prin ordine, prin principii raționale, spațialitate, extensiune verticală.
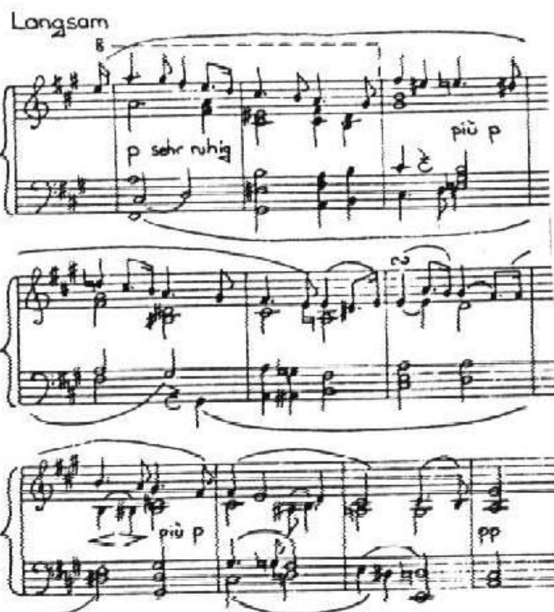
Pe de altă parte întâlnim armoniile bazate pe structurare geometrică (extrase *alfa*), modelarea asimetrică bazată pe principiul secțiunii de aur, înlănțuirile armonice plagale, un rol important acordat elementelor cromatice, desenului melodic circular, intervalelor disonante, principiului de tensiune, al organicului manifestat prin alogic, instinctual, intuitiv, al universului închis, temporalității, cursivității, extensiunii orizontale.

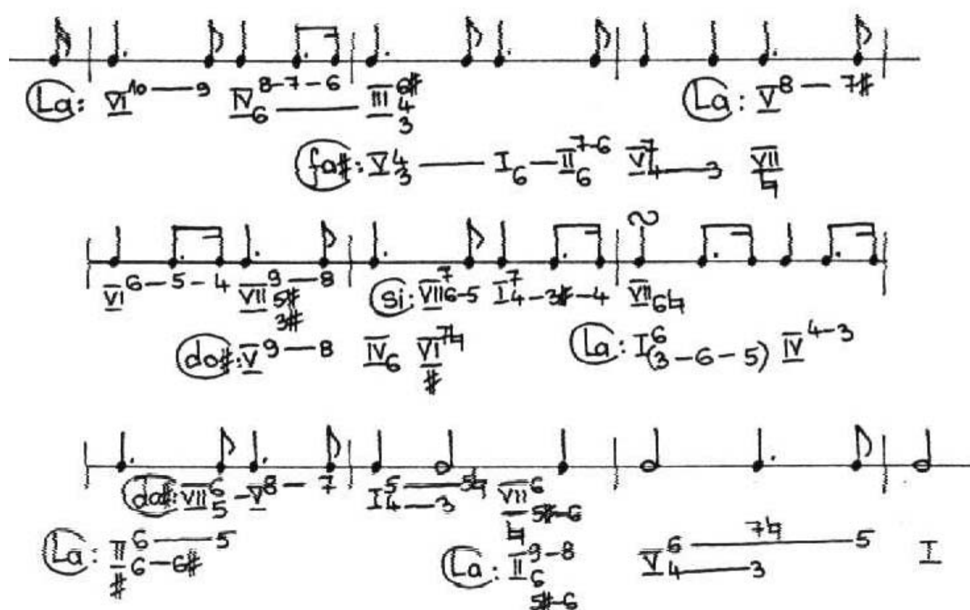
Aceste elemente pot apărea într-o combinație succesivă, respectiv alternantă, dar pot apărea şi simultan, în suprapunere.

In cadrul acestui subcapitol (1.2.1) prezentăm acele motive în cadrul cărora cele două principii YIN şi YANG apar în succesiune, cu menționarea la fiecare leitmotiv a elementelor pe baza cărora am inclus leitmotivul în această categorie.

Prototipul nr. 1.

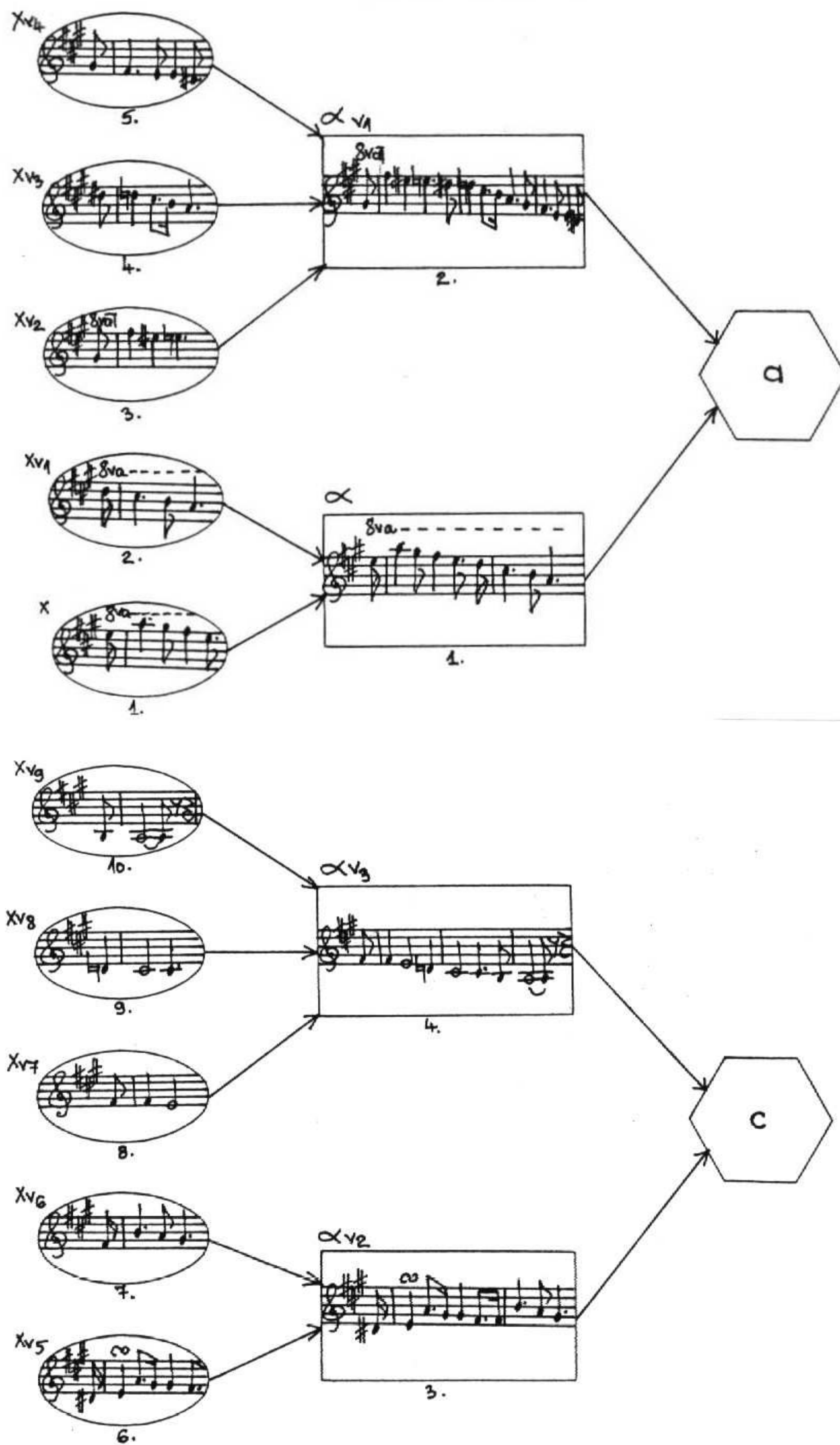
2*B*. *Trennungsklage* - Jalea despărțirii





Leitmotivul de față se structurează sub forma unei perioade aditive de 10 măsuri, alcătuită din două fraze a câte 5 măsuri fiecare.

Schema succesiunii celulelor şi motivelor:



Cele două fraze componente ale perioadei se divid în mod identic în câte două motive, la rândul lor fiecare subîmpărțindu-se în 2 + 3 celule. In timp ce în cadrul frazei antecedente celulele muzicale ale liniei melodice conțin câte 4 - 5 sunete fiecare, în fraza consecventă, pe parcursul evoluției celulelor se observă o rarefiere treptată a sunetelor, astfel:

Xv5 = 6 sunete (exceptând sunetele mordentului);

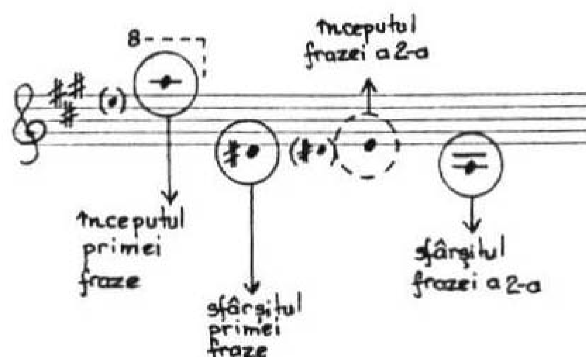
xv6 = 4 sunete;

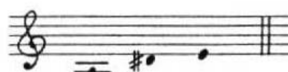
xv7 = 3 sunete;

xv8 = 3 sunete;

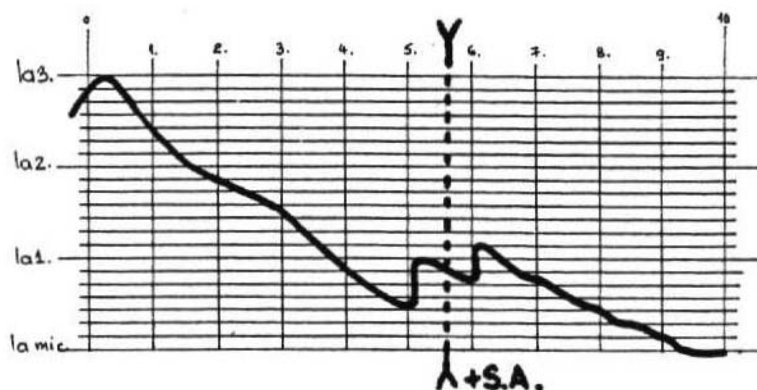
xv9 = 2 sunete.

Punctele nodale ale leitmotivului se găsesc într-o relație de pol-antipol, astfel:



O prezență puternică exercită în acest cadru şi sunetul *MI*, el constituind *Auftakt*-ul primei fraze, şi nota de început a celei de a doua fraze. Astfel, la baza liniei melodice se află tritonul: 

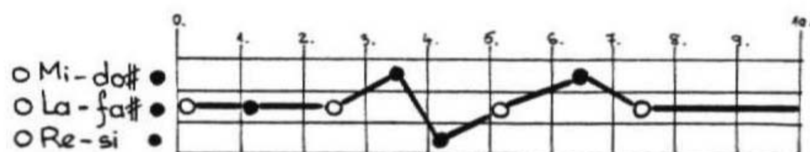
Grafic, profilul liniei melodice poate fi redat astfel:



Cu o aproximație de o jumătate de măsură, secțiunea de aur pozitivă a motivului (9,5 x 0,618 = 5,871) evidențiază singurul ornament al articulației, precum şi revenirea saltului de cvartă ascendentă (*mi-la*) de la începutul leitmotivului. Se produce totodată şi o schimbare de profil a liniei melodice, până atunci cursive, descendente. Pe parcursul celor 10 măsuri, linia melodică îmbrățişează un ambitus de trei octave descendente. Atâta timp cât prima frază are un profil 100Î descendent - în cadrul acestor 5 măsuri realizându-se de fapt cea mai mare parte a coborârii -, a doua frază aduce cu sine două reveniri ascendente, în ambele cazuri saltul ascendent fiind un interval de cvartă perfectă.

Ritmul, devine şi el la rândul său mult mai lin, prin înlocuirea valorii dublu-punctate din leitmotivul-pereche (2A) *Graals-Motiv*, cu valoare de notă simplu-punctată.

Succesiunea tonală adoptă un profil oscilatoriu, realizându-se o continuă alternanță între tonalitatea de bază *La major*, relativa ei, precum şi relativele minore ale tonalităților învecinate de gradul I:



Desenul melodic liniar descendent, periodizarea simetrică, ritmul moale al încheierii, căderea melodică liberă a primei fraze, lipsa de tensiune (*sehr ruhig*), metrul binar, toate acestea împreună evidențiază latura YANG (gravitațională) a motivului.

Linia melodică sinusoidală a primului motiv muzical din cea de-a doua frază, elementele cromatice prezente în cadrul leitmotivului, alternanța tonală major-minoră, precum şi prezența acordurilor minore şi micşorate într-o proporție egală cu acordurile majore, scot în evidență latura YIN (geometrică) a leitmotivului.

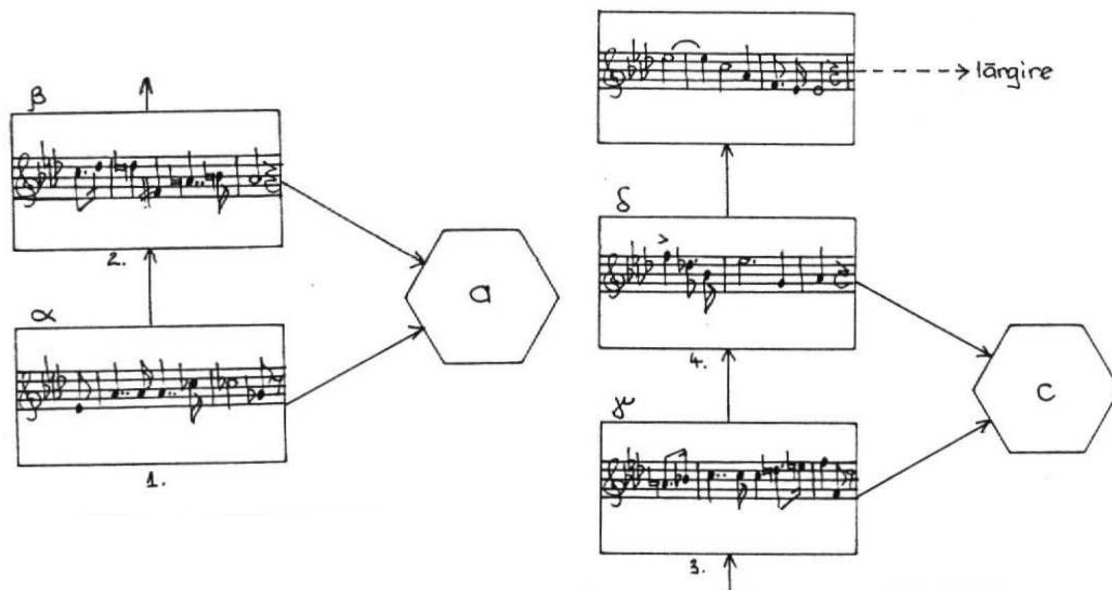
Prototipul nr. 2.

8. *Motiv des Trostes* - Motivul încrederii

Motiv des Trostes în contextul dramaturgic al operei are o funcție foarte precis determinată. In acompaniamentul acestor arpegii Elsa își încheie povestea visului ei, exprimându-și încrederea în acea imagine a cavalerului care i s-a arătat în vis.

Leitmotivul de față apare doar în scena a 2-a a actului I. Dramaturgic, altundeva nici nu-și are rostul.

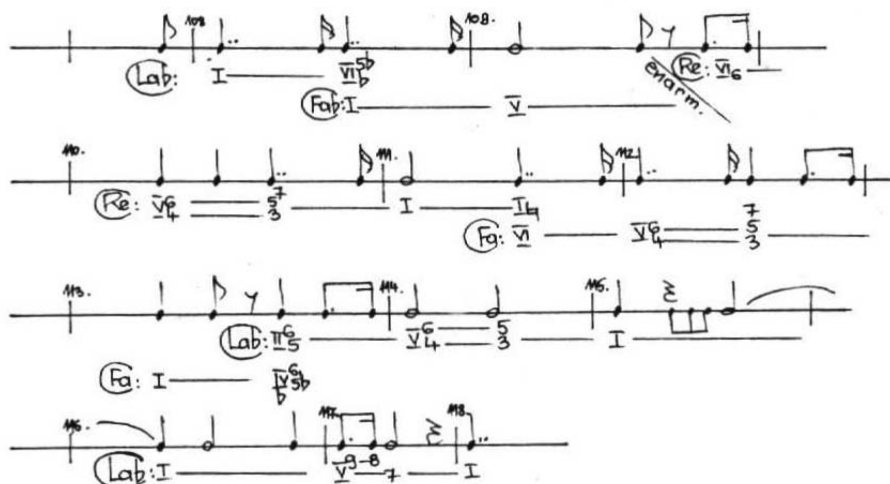
Structural, leitmotivul îmbracă alura unei perioade simetrice de 8 măsuri (4+4), căreia i se adaugă o lărgire de 3 măsuri (vezi măsurile 115-118).



Motiv des Trostes se remarcă prin deosebita lui melodicitate şi prin combinaţiile armonice plăcute cu care autorul înveşmântează linia melodică.

Esenţa ritmică punctată a liniei melodice ne duce cu gândul la un paralelism între leitmotivul de faţă şi *Graals-Motiv*. Intâlnim la aceste leitmotive o înrudire nu numai din punct de vedere ritmic, dar şi din punct de vedere al profilului melodic sinusoidal.

Schema armonică şi tonală a leitmotivului:



Tonalitatea de bază a leitmotivului - *La b major* - se situează la un semiton descendent față de tonalitatea de bază a operei - *La major*. Atragem aici atenția asupra semnificației dramaturgice a acestei scordaturi tonale. Aici Lohengrin încă nu este prezent în realitatea tridimensională, fizică, ci doar în visul Elsei, personaj principal căreia compozitorul îi acordă ca și culoare tonală - *La b major*. Etosul acestei tonalități, după cum stabilește muzicologul Lendvai Ernő, se exprimă prin următoarele caracteristici:

"- eroism: cu prețul sacrificiului de sine, deschidere hymnică;

- acțiune altruistă, sacrificiul ridicat la un grad hymnic: porunca umanismului - pentru care trebuie acceptată și moartea;

- mântuire - cu prețul negării sinelui: dezlegare;

- cuvânt hymnic, instinct creator;

- conștiința vocației, acțiune controlată, dăruire de sine;

- sacrificiu"[27]

Ordinea tonalităților în cadrul leitmotivului este de asemenea foarte sugestivă. Pornind de la *La b major*, autorul modulează mai întâi în *Fa b major* - tonalitate teoretică (iese din cercul cvintelor), după care modulează în *Re major* (antipolul tonalității *La b major*). Această relație pol-antipol pune în evidență și etosul specific al tonalității *Re major*.[28]

Pe parcursul leitmotivului, tonalitatea *Re major* se suprapune cu următoarele cuvinte ale Elsei: *"gab Tröstung er mir ein"* (el mi-a dat mângâiere). In drumul său de revenire la tonalitatea de bază a leitmotivului, compozitorul realizează o scordatură de semiton ascendent față de tonalitatea intermediară *Fa b major*, trecând de data aceasta prin *Fa major*.

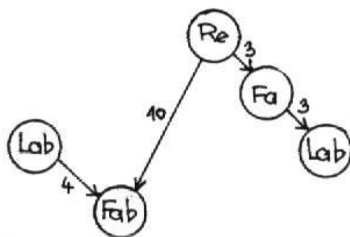
Inșiruind tonalitățile în ordinea înălțimii tonicii lor, obținem și de această dată conturul sugestiv al potirului de aur:



[27] Lendvai, Ernő, *„A Verdi-kutatás távlatai a Don Carlos tükrében”*, în: *Verdi és a 20. század*, Akkord kiadó, Budapest, 1998, p. 406-415.

[28] Caracteristicile de etos ale tonalității *Re major* le-am prezentat deja în cadrul analizei leitmotivului *Weckruf* (p. 31-32).

Apreciind în cvinte distanța dintre tonalități, remarcăm saltul imens pe care-l realizează autorul prin modulația la tonalitatea *Re major*.



Din analiza relațiilor intervalice dintre tonicile tonalităților remarcăm acordul micşorat pe care îl circumscriu ele, precum şi terța oscilantă a acordului: *RE - FAb / FA - LAb*.

Armonizarea în sine este simplă, dacă nu chiar simplistă. Ponderea o au înlănțuirile de *T - D*. In cele 11 măsuri ale leitmotivului, o singură dată intervine o relație de *T - S* (în momentul modulației de la *Fa major* la *La b major* (măsura 113). Autorul preferă modulațiile cromatice, ele fiind în raport de 3 : 1 față de modulațiile enarmonice. Modulație diatonică nu întâlnim în cadrul leitmotivului.

O altă preferință a compozitorului este utilizarea treptei a VI-a, ca înlocuitoare a treptei a I-a.

Acest leitmotiv aduce cu sine şi o noutate pe plan instrumental. Exceptând o scurtă intervenție a harfei în măsura 88. a scenei de față, compozitorul exploatează pentru prima dată pe parcursul operei posibilitățile armonice şi coloristice ale acestui instrument.

Linia melodică a Elsei este dublată în orchestră de viole.

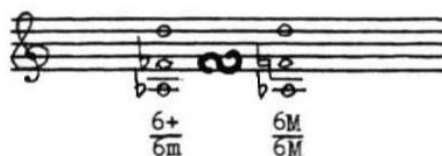
"Viola păstrează totdeauna un caracter nedecis, care nu-i permite nici expresiile violente, nici culorile strălucitoare şi luminoase. Timbrul ei delicat şi melancolic trebuie să fie bine individualizat atunci când dorim să facem uz de resursele pe care ni le poate oferi acest instrument. Trebuie de asemenea avut în vedere faptul că nu numai timbrul destul de neutru al violei, dar şi poziția ei mediană în grupul instrumentelor cu coarde face dificilă scoaterea ei în relief. De aceea, dacă acest instrument trebuie să iasă în evidență, este nevoie să se ia măsuri speciale şi să se recurgă la o dispunere a lui adecvată, echilibrată cu sonoritatea celorlalte instrumente ale orchestrei."[29]

---

[29] Casella, A. - Mortari, V., *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965, p. 232.

Echilibrul formal bazat pe periodicitate structurală, atmosfera consonantă, degajată, stabilă, melodicitatea, înlănțuirile armonice autentice, seninătatea şi universul ordonat, preponderența acordurilor majore, universul deschis al armoniilor bazate pe armonice, caracterul diatonic, sunt tot atâtea elemente specifice principiului YANG.

Principiul YIN în cadrul acestui leitmotiv se justifică prin: linia melodică sinuoasă, profilul arpegiat ascendent şi descendent al vocii de acompaniament (harpă), modulațiile cromatice preponderente, structurarea tonală ce evidențiază în punctele nodale tonalități aflate în relație de pol-antipol (*Lab - Re - Lab*), precum şi prezența în acelaşi cadru a tonalităților *Fa b major* şi *Fa major*:



Prototipul nr. 3

12. *Schwan-Motiv* - Motivul lebedei

(Der Schwan wendet langsam den Nachen und schwimmt den Fluss zurück: Lohengrin sieht ihm eine Weile weh-müthig nach.)
I.3. (42-44.)
LOHENGRIN
Leb wohl! Leb wohl, mein lie-ber Schwan!
PP
42. 43. 44.
La: VI I VI I VI I

Aspectele sub care apare acest leitmotiv ulterior sunt următoarele:

In exemplul de mai sus structura armonică se păstrează, totul transpunându-se însă la o secundă mare ascendentă, în tonalitatea *Si major*, ca expresie dramaturgică a stării de tensiune a Elsei - vezi în acest sens şi intervalul disonant *do # - fa x* prin care intonează cuvintele *"Ach nein!..."*.
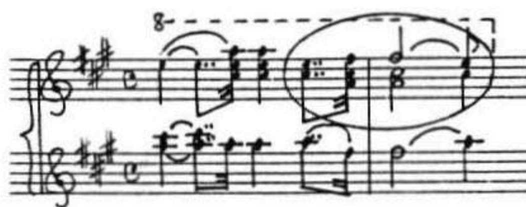
Leitmotivul este reluat aici mai întâi în tonalitatea lui de bază *La major*, iar după aceea în *si minor* (realizând astfel o opoziţie de omonimă faţă de reluarea leitmotivului în *Si major*). Remarcăm de asemenea şi o schimbare a conţinutului armonic, faţă de VI-I, această variantă aducând cu sine înlănţuirea IV-V (S-T). Chiar şi sub acest aspect se păstrează însă opoziţia modală interioară a leitmotivului, păstrându-se succesiunea acord minor - acord major.

Revenind la forma iniţială a leitmotivului, în ceea ce priveşte relaţia VI-I, supunem atenţiei următorul citat:

"Treapta a VI-a are două sunete comune, atât cu acordul treptei a IV-a, cât şi cu cel al treptei a I-a:

Intrucât tonica este terța treptei a VI-a, aceasta se afirmă cu însuşiri de <u>înlocuire a treptei a I-a</u>. Inlocuirea treptei a IV-a se efectuează cu mai multă eficiență prin treapta a II-a (fundamentala treptei a IV-a este terța treptei a II-a), decât prin treapta a VI-a. Astfel, funcțiunea de tonică a treptei a VI-a se manifestă fără a fi asociată cu latențele ei subdominantice, exprimate prin cele două note comune cu treapta a IV-a." [30]

Schwan-Motiv repetă de fapt gestul armonic al înlănțuirii treptelor VI-I, caracteristic leitmotivului 2A - *Graals-Motiv*:



In acest cadru, principiile YIN şi YANG sunt prezente în egală măsură. Leitmotivul este alcătuit doar din două acorduri, acordul major fiind reprezentant al principiului YANG (Gravitațional), iar acordul minor fiind specific principiului YIN (Geometric).

[30] Türk, Hans Peter, *Curs de armonie*, vol I, Conservatorul de Muzică "G.Dima", Cluj-Napoca, 1974, p. 117.

2.2.2 Motive ce combină simultan principiile YIN şi YANG

YANG respectiv YIN
YIN YANG

Prin simultaneitatea principiilor YIN şi YANG apare deja ideea stratificării. Astfel, asistăm la prezența paralelă, simultană temporal a unor elemente diferite, dar care, prin această suprapunere se întregesc reciproc. Putem astfel avea suprapuneri ca:

cromatism sau diatonie
diatonie cromatism

desen melodic *circular* sau desen melodic *liniar*
desen melodic *liniar* desen melodic *circular*

modele de scări uniform distanțate sau modele tonale
modele tonale modele de scări uniform distanțate

armonii bazate pe secțiune de aur sau armonii bazate pe armonice
armonii bazate pe armonice armonii bazate pe secțiune de aur

modelare asimetrică sau periodizare simetrică
periodizare simetrică modelare asimetrică

intervale disonante sau intervale consonante
intervale consonante intervale disonante

principiu de tensiune sau principiu de armonie
principiu de armonie principiu de tensiune

temporalitate sau spațialitate
spațialitate temporalitate,

precum şi alte asemenea posibile suprapuneri.

Prototipul nr. 1

20. *Motiv der Vernichtung* - Motivul distrugerii

Acest leitmotiv reprezintă secțiunea de aur negativă a scenei a 1-a din actul II, moment de o deosebită semnificație dramaturgică. Aici, Friedrich, unealtă fără personalitate în mâna Ortrudei, este copleşit de propria lui slăbiciune, şi într-o durere turbată se prăbuşeşte la pământ.

Cuvintele care preced această prăbuşire exprimă nenorocirea de a-şi fi pierdut onoarea, din cauza Ortrudei:

Friedrich:

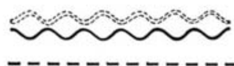
"Durch dich muBt' ich verlieren
mein' Ehr', all' meinen Ruhm;
nie soll mich Lob mehr zieren,
Schmach ist mein Heldentum!
Die Acht ist mir gesprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert,
mein Wappen ward zerbrochen,
verflucht mein Vaterherd!
Wohin ich nun mich wende,
geflohn, gefehmt bin ich,
daB ihn mein Blick nicht schände,
flieht selbst der Räuber mich.
O hätt' ich Tod erkoren,
(fast weinend)
da ich so elend bin!
(in höchster Verzweiflung)
Mein' Ehr' hab' ich verloren,
mein Ehr', mein Ehr', ist hin
(Er stürzt, von wüthendem Schmerz überwältigt, zu Boden.)" [31]

[31] Wagner, Richard, *Lohengrin*, Textbuch, Breitkopf & Härtels Textbibliothek, Nr. 504, p. 21.

"Prin tine, şi renume
şi cinste ce-am avut
Mai bun, mai drag pe lume,
Prin tine le-am pierdut!
Respins din orice luptă,
Blazonul mi-e pătat,
şi spada mea e ruptă,
Căminul blestemat!
Oriîncotro m-aş duce,
Sunt ocolit de toţi,
şi rătăcesc prin lume
Hulit chiar şi de hoţi!
O, de muream atunci!
(Aproape plângând)
O, de cădeam răpus!
(In culmea deznădejdei)
Onoarea mea-i pierdută!
Onoarea mea s-a dus!
(Cade la pământ, biruit de-o durere sălbatică.)" [32]

Leitmotivul se constituie sub forma unei fraze muzicale de 4 măsuri, bazată pe contrastul totalizării: 1+1+2. Culoarea tonală a leitmotivului este *fa # minor*, tonalitate menţinută constant pe parcursul celor 4 măsuri. Abia acordul final al leitmotivului modulează diatonic în *Re major*.

Sunetele *fa#* şi *do#* menţinute ca ison de către corzile grave, timpan şi tromboni, constituie în acest leitmotiv substratul YANG (linia dreaptă), deasupra căruia se desfăşoară desenul melodic sinusoidal, ce sugerează cercul (YIN). Grafic, reprezentăm această evoluţie în felul următor:



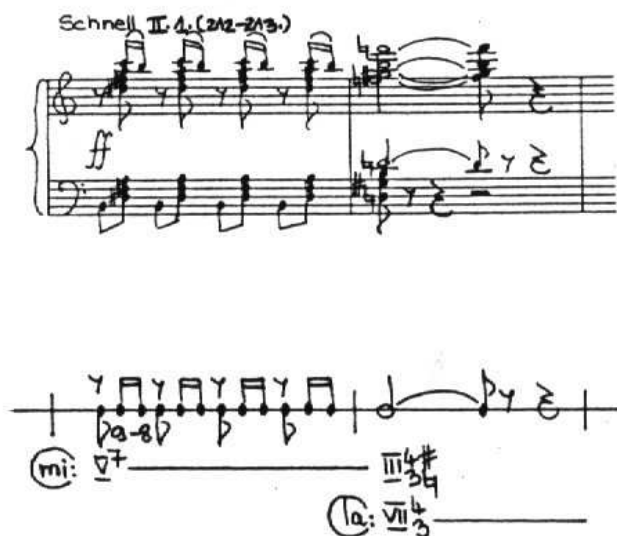
In cel de-al doilea motiv al frazei extrasul de pian redă o mişcare rectilinie descendentă, însă în partitura de orchestră se păstrează profilul melodic sinusoidal al instrumentelor de suflat. Singure viorile sunt cele care reprezintă prăbuşirea lui Friedrich la pământ. Linia melodică "se prăbuşeşte" aici, pe parcursul a două măsuri, nu mai puţin de trei octave:



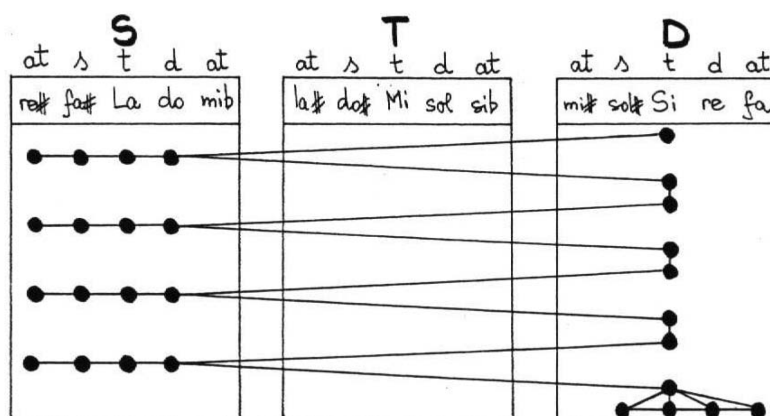
[32] Wagner, Richard, „*Lohengrin*“, Libret, în: Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, în româneşte de Şt. O. Iosif, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 215.

Prototipul nr. 2.

21. *Motiv des Hohnes* - Motivul batjocurii



Sunetele acestui leitmotiv se repartizează pe axă în felul următor:



Din această amplasare a sunetelor componente ale leitmotivului pe axă, observăm o continuă oscilație a lor între funcțiunea Dominantei şi cea a Subdominantei. Deşi din punct de vedere ritmic funcțiunea Dominantei ocupă în bas prima jumătate de timp, greutatea şi prestanța acordului Subdominantei situează pe aceasta în prim plan. Corzile grave (vlc. şi cb.) intonând Dominanta (si) în valori de pătrimi, realizează de fapt în cadrul leitmotivului o suprapunere de funcții (Subdominantă/ Tonică).

Din punctul de vedere al armoniei tonal-funcționale, alunecarea *do-si* din sopran se interpretează ca o întârziere 9-8, acordul de bază fiind *si-re#-fa#-la*, acord major cu septimă mică, dominanta tonalității *mi minor*.

Leitmotivul are un profil modulant, măsura a 2-a a motivului, prin intermediul terț-cvartacordului alterat al treptei a III-a modulând în tonalitatea subdominantei motivului, *la minor*.

Formal, leitmotivul are extensia unui motiv muzical de două măsuri. In dramaturgia formei de ansamblu a acestei prime scene din actul II., leitmotivul de față îndeplineşte un rol de seamă, el reprezentând axa de simetrie a scenei.[33] Este punctul culminant al batjocurii Ortrudei la adresa lui Friedrich.

Am încadrat acest leitmotiv ca prototip al motivelor ce combină simultan principiile YIN şi YANG, pe considerente armonice. Pe de o parte, nota *si* din bas reprezintă fundamentala acordului *si-re#-fa#-la*. Pe de altă parte însă, în registrul acut se impune şi sunetul *re diez* ca fundamentală a acordului *re#-fa#-la-do*.

Rezultă astfel o suprapunere armonică:

YIN	=	*re# - fa# - la - do*	=	acord micşorat
YANG		*si – re# - fa# - la*		acord major.

Prezența gândirii geometrice este justificată şi de acordul micşorat din cea de-a doua măsură a motivului, şi anume: *sol#-si-re-fa* (model 3+3+3).

[33] In această primă scenă a actului II, pe lângă axa de simetrie, se evidențiază şi un alt centru de forță al dramaturgiei de ansamblu, şi anume secțiunea de aur negativă (vezi în acest sens analiza leitmotivului nr. 20, prototipul nr. 1 din cadrul motivelor ce combină simultan principiile YIN şi YANG).

Prototipul nr. 3

40. *Liebeswerbe-Motiv* - Vârtejul iubirii

Liebeswerbe-Motiv se conturează sub forma unei perioade muzicale de 8 măsuri, simetrice, bazată pe contrastul totalizării: 2+2+4.

Tonalitatea leitmotivului - *La major* - rămâne constantă de-a lungul întregului motiv, structurarea funcțiunilor urmând o traiectorie simetrică:

I - V - II - V - I.

T - D - S - D - T.

Alături de punctul de simetrie, momentul secțiunii de aur negative se evidențiază într-un mod aparte (7,5 x 0,382 = 2,865). Măsura a 3-a aduce cu sine un acord de întârziere, dar care în forma sa *mi-si-re-la*, este una din acele acorduri disonante (întârziere 4-3) ce își primesc independența în procesul armonic, devenind structuri armonice de sine stătătoare. Caracterul de

sine stătător este accentuat prin menținerea acordului o măsură întreagă. Structura în sine conține simetrie. Construcția pe verticală a conținutului în semitonuri este modelul 7/3/7.

Numerele cheie raționale ale structurării (2+2)+4 precum şi evidențierea dimensiunii verticale prin acordurile de susținere ai liniei melodice, metrul binar (4/4), toate acestea scot în evidență principiul masculin (YANG).

In acelaşi timp, linia melodică sinusoidală ce evidențiază extensiunea orizontală, cromatismul măsurii a 2-a a leitmotivului, precum şi modelul
7-3-7 al măsurii a 3-a sunt elemente ce evidențiază principiul feminin (YIN).
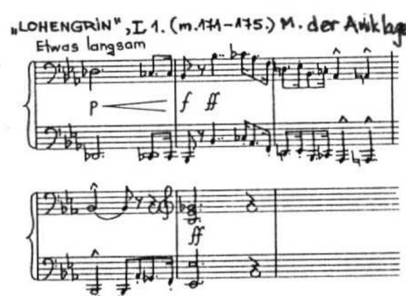
Motivul principal pentru care am catalogat acest leitmotiv ca prototip al motivelor ce combină simultan principiile YIN şi YANG îl constituie menținerea în paralel pe parcursul celor 8 măsuri a structurării orizontale şi verticale, acordurile de note întregi fiind susținute de corzi grave şi suflători de lemn + corni, iar linia melodică sinusoidală fiind cântată în fraza antecedentă de viori şi viole, iar în fraza consecventă de către vocea de tenor solo (Lohengrin).
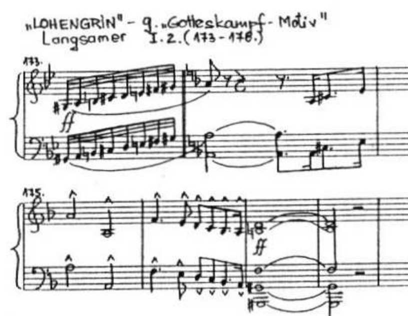
3. ANALOGII MORFOLOGICE ŞI STRUCTURALE CU LEITMOTIVELE CELORLALTE OPERE WAGNERIENE
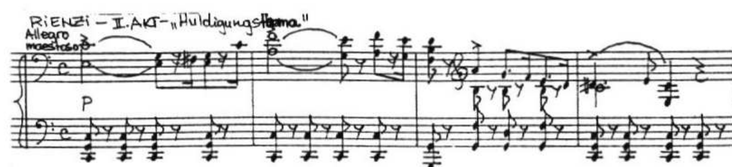
3.1 analogii determinate de arhetipuri ritmice, melodice şi ritmico - melodice

3.1.1 analogii ritmice

In lumea leitmotivelor wagneriene una dintre fundamentalele analogii pe plan ritmic se regăseşte în familia motivelor tip semnal. Cel mai adesea acestea sunt motive războinice. Ele antrenează acțiunea (violentă sau mai puțin violentă) sau intenția acțiunii în plan fizic, găsindu-şi expresia muzicală în ritmul punctat supus reluării mai mult sau mai puțin continue. Comparăm în acest sens două leitmotive din opera *"Lohengrin"* - *Motiv der Anklage* (Motivul acuzării) şi *Gotteskampf-Motiv* (Lupta zeilor) cu un leitmotiv din opera *"Rienzi"* - *Huldigungsthema* (Motivul jurământului de credință):







Alături de ritmul punctat, repetat, caracteristic fiecărui motiv, este relevantă desfăşurarea melodică în octave paralele a motivelor din *"Lohengrin"*, precum şi susținerea acordică (caracterizată de asemenea prin repetitivitate) a leitmotivului din opera *"Rienzi"*.

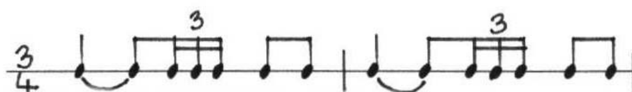
Utilizarea acestei impulsionări ritmice punctate şi repetate este frecventă la Wagner, fiind întâlnită evident şi în celelalte opere ale lui. Exemplele în acest sens sunt ca atare numeroase, însă pentru a ilustra fenomenul ne limităm la acestea trei.

O altă analogie ritmică pe care o prezentăm se manifestă în leitmotive ce aparţin aceleiaşi categorii de motive de tip semnal. Semnalul de această dată îl constituie sunetul punctat prin repetiţie, formula ritmică incluzând în sine de cele mai multe ori trioletul. In acest sens, structura ritmică a *Warnungs-Motiv*-ului (Motivul avertismentului) din *"Lohengrin"* nu este altceva decât o augmentare a structurării ritmice a *Motiv der Entschlossenheit*-ului (Motivul hotărârii) din opera *"Rienzi"*:

Warnungs-Motiv este un leitmotiv care se cristalizează treptat pe parcursul operei, ajungând să se concretizeze în forma prezentată mai sus abia în actul III, scena a 2-a, măsurile 227-235. El apare frecvent intercalat între frazele de recitativo, cu o dinamică stridentă (*forte*, *fortissimo*) având rol de tensionare nervoasă. Pe parcursul operei acest leitmotiv apare nu mai puţin de 152 de ori.

Extrapolând prezența acestei formule ritmice şi la creația altor compozitori observăm prezența ei asiduă în primul rând în lucrările lui Beethoven. Un simplu exemplu în acest sens îl constituie partea a II-a (*Marcia funebre*) din *"Simfonia a III-a"*, unde în substratul liniei melodice corzile îşi bazează acompaniamentul ritmic pe această formulă a sunetului repetat sub formă de triolet şi finalizat prin adăugarea încă unui sunet sau a unui şir de sunete repetate.

"Simfonia a IV-a" de P.I. Ceaikovski debutează strident, tot cu această formulă:
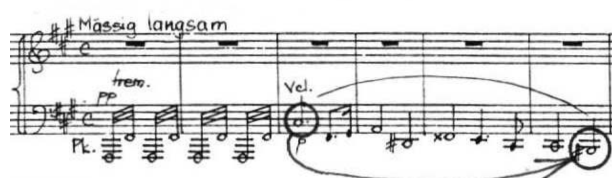


Formula este prezentă şi în ritmul de bază al *Bolero*-ului:

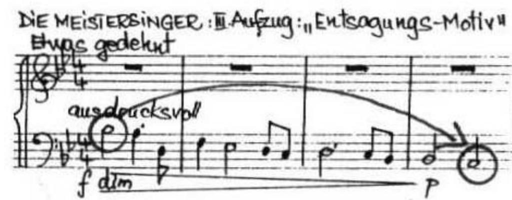


3.1.2 analogii melodice

In cadrul analogiilor leitmotivice melodice o atenție deosebită merită în primul rând acele leitmotive care sunt concepute monodic. Fără a avea pretenția de a epuiza subiectul privim în acest context comparativ trei leitmotive: *Unheil-Motiv* (Motivul nenorocirii), *Versuchungs-Motiv* (Motivul ispitei) din opera *"Lohengrin"* şi *Entsagungs-Motiv* (Motivul renunțării) din opera *"Die Meistersinger von Nürnberg"*:
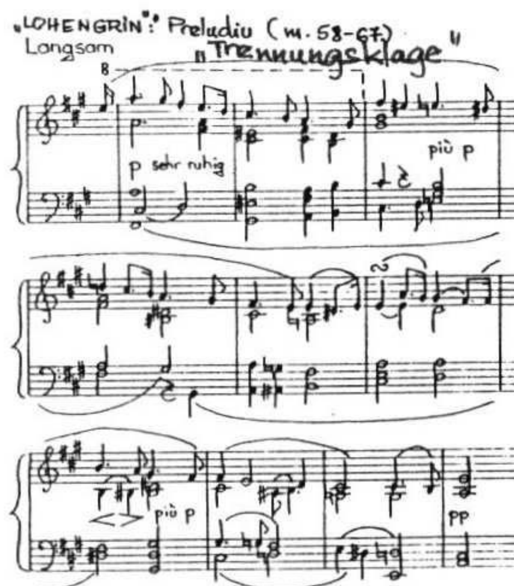




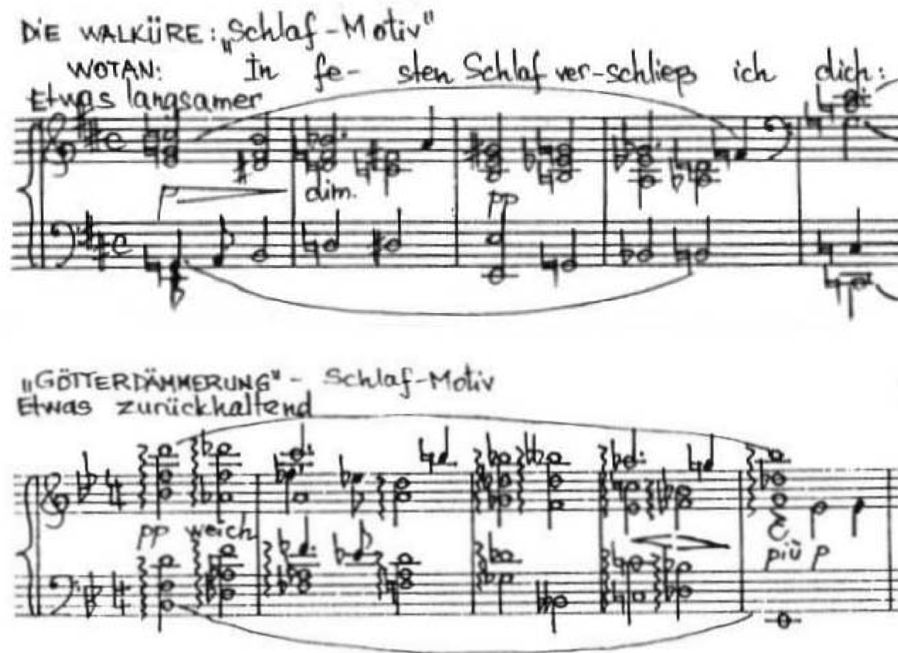


Denumirile acestor leitmotive sugerează o atmosferă sumbră - nenorocire, ispită, renunțare - chiar dacă ele sunt pline de expresie. Fără să fie melodic identice, între ele există totuşi asemănare. Toate cele trei motive sunt concepute în registrul grav, ele au un profil descendent, şi se derulează între două sunete situate la un interval de nonă mică, respectiv septimă mică. Prin răsturnare, aceste intervale se transformă în secundă mică, respectiv secundă mare.

O altă categorie aparte înrudită din punct de vedere melodic o constituie acele leitmotive care sunt bazate integral sau parțial pe cromatism descendent. Este cazul leitmotivelor *Trennungsklage* (Jalea despărțirii), *Bestrickungs-Motiv* (Motivul fascinației), *Motiv der Wehmut* (Motivul durerii sufleteşti) din opera *"Lohengrin"*:



şi a *Schlaf-Motiv*-elor (Motivul somnului) din operele *"Siegfried"*, *"Die Walküre"* şi *"Götterdämmerung"*:



Aceste motive treptat cromatice, descendente, exprimă ca atare pe de o parte jale, fascinație şi durere sufletească, iar pe de altă parte adâncirea într-o stare de moarte aparentă, de somn. Cinci dintre cele şase leitmotive au o dinamică constantă de *piano* respectiv *pianissimo*. *Motiv der Wehmut* izbucneşte în *fortissimo* şi pe parcursul unei singure măsuri se prăbuşeşte în *tremolo pianissimo*. Acest motiv exprimă durerea sufletească a lui Lohengrin. Motivul intervine aproape de finalul actului II (scena a 5-a), când pe planul acțiunii dramatice Elsa, după ce este acostată de Ortrud şi Friedrich *"se-ntoarce cu o privire îndurerată de îndoială şi cade adânc zguduită la picioarele lui Lohengrin.*

Lohengrin: *Elsa, ridică-te! In mâna ta*
E chezăşia-ntregului noroc!
In prada îndoielilor te zbați?
Eşti ispitită oare să mă-ntrebi?"[34]

→ ***Motiv der Wehmut***

[34] Wagner, Richard, „*Lohengrin*", Libret, în volumul: Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, în româneşte de Şt. O. Iosif, Editura pentru literatură, Bucureşti, p. 243.

Pe lângă cromatismul descendent, dinamica scăzută, acestor leitmotive le sunt caracteristice tempoul rar sau reținut, duratele de valori lungi (doimi, note întregi), precum şi ornamentele - *tremolo, arpegiato* şi *grupetul*.[35]

O altă categorie de analogii melodice se regăseşte în leitmotivele amplu desfăşurate din punct de vedere melodic. Privim astfel comparativ *Liebesentzücken-Motiv* (Incântarea iubirii) din *"Lohengrin"* şi *Duett Holländer -Senta* din *"Der fliegende Holländer"*:

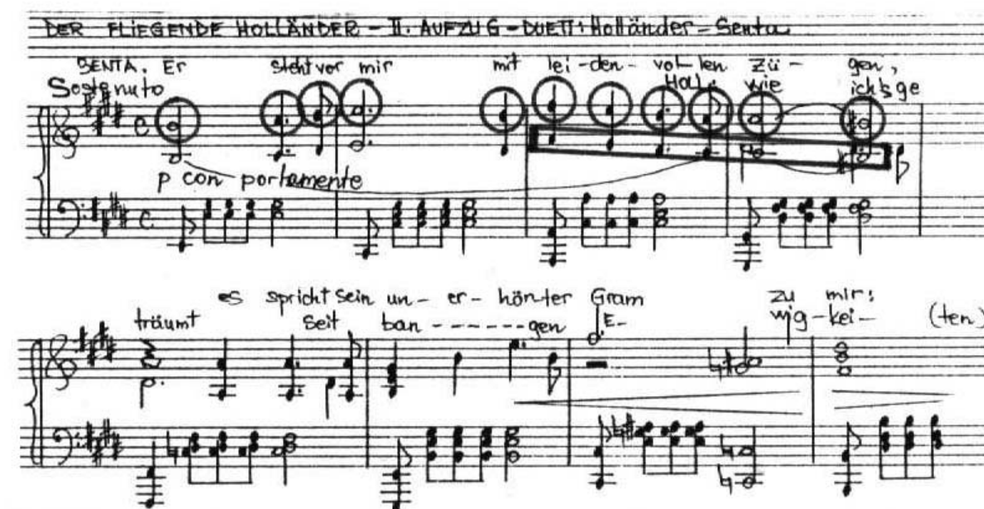
"LOHENGRIN" - 38 "Liebesentzücken-Motiv"

III.2.(117 - 138.) (Lohengrin umfasst Elsa freundlich und deutet durch das offene Fenster auf den Blumengarten.)

Ruhig bewegt

Athmest du nicht mit mir die süssen Düfte? O wie so hold berauschen sie den Sinn! Geheimnissvoll sie nahen durch die Lüfte, fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin.

[35] In leitmotivul *Trennungsklage* din opera *"Lohengrin"*, *grupetul* (măsura 63) are o importanță deosebită, el situându-se în punctul de simetrie al leitmotivului.



Frazele melodice de început ale celor două leitmotive prezintă un profil foarte asemănător. In cazul unei melodii de respirație largă, debutul melodic printr-un mers treptat ascendent oferă o deschidere ce creează sentimentul de înălțare. Semnificativ este şi faptul că acest mers treptat are loc în limitele unui interval de cvartă, unde linia melodică "se aşează", fie prin utilizarea unei durate mai lungi (vezi: *Duett Holländer-Senta*), fie prin repetiție de sunet (vezi: *Liebesentzücken-Motiv*).

In cazul ambelor leitmotive orchestra se limitează doar la susținerea armonică a liniei melodice, tensionând şi apoi degajând atmosfera prin uşoare *crescendo*-uri şi *diminuendo*-uri. Dinamica fundamentală a ambelor leitmotive este redusă în intensitate (*pianissimo, piano*), tempoul motivelor fiind liniştit, aşezat (*Ruhig bewegt, Sostenuto*).

3.1.3 analogii ritmico-melodice

Prima analogie ritmico-melodică pe care o prezentăm face parte din familia motivelor tip semnal. Astfel, întâlnim o surprinzătoare asemănare între leitmotivul *Morgenruf* (Chemare de dimineață) din opera *"Lohengrin"* şi leitmotivul *Kampffanfare* (Fanfara de luptă) din opera *"Rienzi"*:

Profilul melodic al celor două motive coincide 100%. Ritmic, începutul motivului diferă puțin, precum şi durata sunetului final, dar în afară de aceste mici diferențe şi profilul ritmic prezintă o surprinzătoare asemănare. Intr-o oarecare măsură şi *Morgenruf* poate fi interpretat drept un *Kampf-fanfare.* Surprinzătoare este şi tonalitatea identică a celor două motive, precum şi dinamica lor comună (ambele fiind concepute în *forte*).

Următoarele leitmotive prezintă de asemenea din punct de vedere ritmico-melodic asemănări izbitoare. Ele fac parte tot din familia motivelor tip semnal: *Weckruf* (Strigăt de deşteptare) din opera *"Lohengrin"*, *Walhall-Motiv* din *"Das Rheingold"*, şi *Siegesmarsch* (Marşul învingătorului) din *"Rienzi"*:

Tonalitățile celor trei leitmotive sunt diferite. Cu toate că pornesc de pe înălțimi diferite şi au culori tonale diferite, remarcăm identitatea intervalică a profilului melodic al motivelor
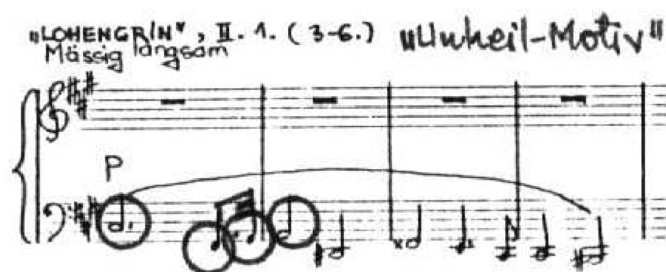
Weckruf şi *Walhall-Motiv*. Ritmul *Walhall-Motiv*-ului este diminuarea ritmului motivului *Weckruf*. Dinamica lor diferă, însă tempoul este în ambele cazuri moderat.
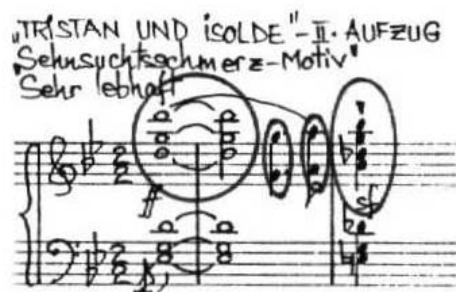
Profilul melodic de debut al leitmotivului *Siegesmarsch* din *"Rienzi"* se află de asemenea în înrudire cu cele două leitmotive anterioare.

Comparăm în cele ce urmează *Hochzeitweihethema* (Tema sacramentului nupțial) din *"Lohengrin"*, cu *Chor der Friedensboten* (Corul solilor de pace) din *"Rienzi"*:

Sunt vizibile asemănările de profil ritmico-melodic, precum şi soluția comună a utilizării sunetelor repetate din bas.

Ultimele exemple prezentate în acest context îl constituie: *Unheil-Motiv* (Motivul nenorocirii) din *"Lohengrin"* şi *Sehnsuchtsschmerz-Motiv* (Durerea dorinței înfocate) din *"Tristan und Isolde"*:





Ambele leitmotive exprimă o stare de spirit sumbră. Interesant, ambele se situează în măsurile de deschidere ale câte unui act de operă, în ambele cazuri actul II. Inrudirea lor este relevantă.

Insă, analogia propriu-zisă între aceste leitmotive este doar ritmico-melodică. Există între ele contraste pe planul tempoului, dinamicii, registrului, tonalității şi orchestrației.

3.2 Analogii microstructurale bazate pe mişcări mecanice

Redarea în muzică a unei mişcări mecanice antrenează o serie de elemente muzicale capabile să redea caracteristicile esențiale ale unei asemenea mişcări. O mişcare mecanică (cum ar fi de exemplu mersul, marşul etc.) implică în primul rând repetitivitatea, reluarea continuă a aceluiaşi gest. Pe plan muzical-microstructural repetitivitatea poate fi exprimată prin reluarea mai mult sau mai puțin continuă a aceleiaşi formule ritmice. Mişcarea cadențată, repetată la intervale aproximativ egale de timp este redată pe plan muzical de cele mai multe ori prin intermediul formulei ritmice punctate. Automatismul mişcării mecanice, simplitatea ei se reflectă în naturalețea expresiei muzicale. Ințelegem prin aceasta utilizarea unor linii melodice cât mai fireşti, cursive, a unor armonii consonante, precum şi a unor înlănțuiri cât mai simple, chiar elementare.

Intr-o mişcare mecanică de tipul mersului sau marşului, participarea conştiinţei, precum şi a voinţei este mai redusă, dacă nu chiar absentă total. Totul decurge maşinal. In cazul dansului însă, mişcările implicate sunt mult mai variate, diversele combinaţii servind la manifestarea gestică cât mai expresivă a corpului omenesc. Specificitatea naţională are aici un cuvânt aparte de spus.

O analogie microstructurală interesantă apartenentă acestui capitol se realizează între trei leitmotive ce fac parte din operele de tinereţe ale lui Wagner, şi anume: *Friedensmarsch* (Marşul păcii) din opera *"Rienzi"*, *Einzugsmarsch der Gäste* (Intrarea solemnă a musafirilor) din opera *"Tannhäuser"* şi *Brautzugsthema* (Alaiul miresei) din opera *"Lohengrin"* [36].

[36] *Brautzugsthema* în forma lui integrală este o perioadă tripodică de 12 măsuri (4+4+4). In acest cadru prezentăm doar prima frază a motivului.

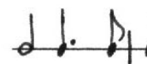
Cele trei leitmotive reprezintă motive tipice wagneriene care cuprind ornamentul *Doppelschlag* (ornament ce din punct de vedere estetic exprimă generozitate sufletească, fericire). Interesant, acest ornament evidențiază centrul de greutate al primei fraze muzicale, în două dintre cazuri secțiunea de aur pozitivă, iar într-unul dintre cazuri secțiunea de aur negativă.

Ritmica celor trei leitmotive nu este repetitivă, bazată pe o singură formulă ritmică, însă având în vedere scopul pe care-l serveşte fiecare leitmotiv, contextul în care apare, acest fapt este explicabil.

Marşul păcii

Intrarea solemnă a musafirilor > caracter festiv, atmosferă

Alaiul miresei de sărbătoare.

Remarcăm identitatea formulelor ritmice de debut ale leitmotivelor 

cu mica excepție a formulei dublu punctate din *Einzugsmarsch der Gäste* (*"Tannhäuser"*)



Esența ritmului este însă aceeaşi. Esența melodică este de asemenea identică, cele trei leitmotive debutează prin arpegiu (descendent în *Friedensmarsch* şi *Einzugsmarsch der Gäste* şi ascendent în *Brautzugsthema*).

Cele trei leitmotive prezintă analogie şi din punct de vedere al stabilității tonale. Leitmotivele din *"Rienzi"* şi *"Tannhäuser"* mențin aceeaşi tonalitate, doar leitmotivul din *"Lohengrin"* modulează la tonalitatea dominantei la sfârşitul acestei fraze antecedente.

Armonizarea motivelor nu prezintă un profil complicat, iar dinamica este de asemenea în toate cele trei cazuri redusă ca intensitate (*piano*) şi stabilă.

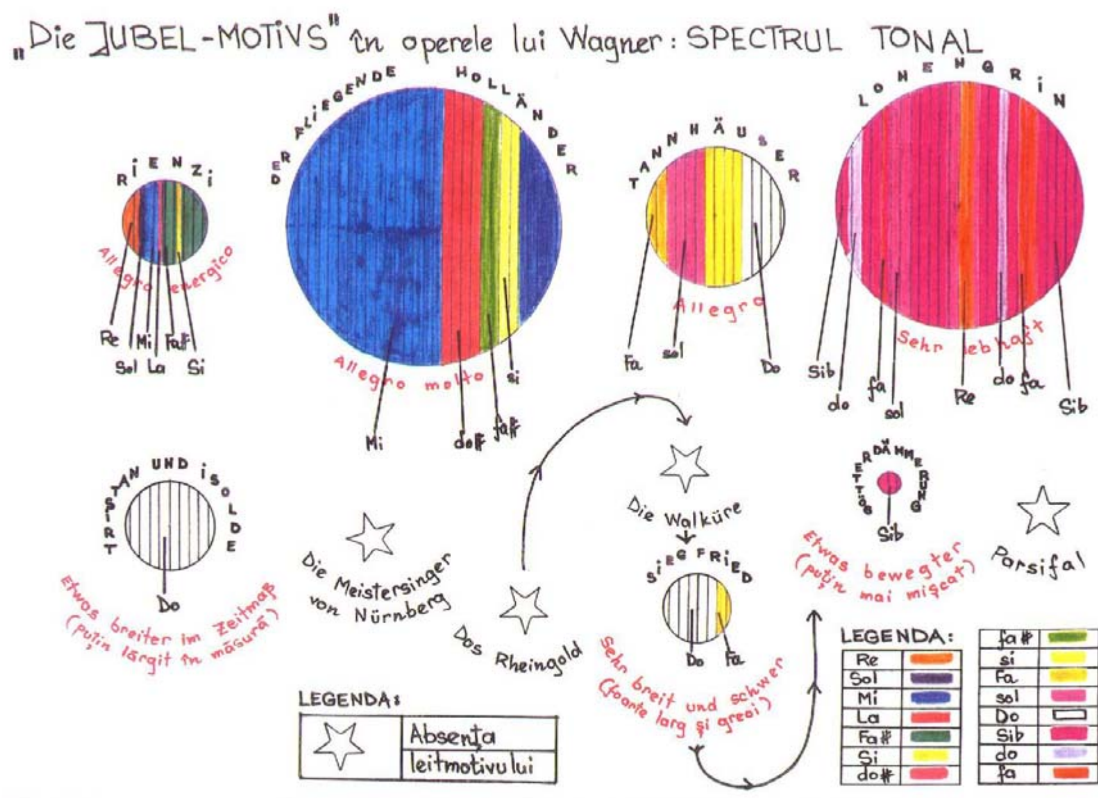
3.3 Inrudire de conținut ideatic, analogii de stări

Răsfoind colecțiile de leitmotive wagneriene, cercetătorul este surprins de diversitatea situațiilor în care Wagner îşi exteriorizează gândirea, intenția, prin intermediul leitmotivelor, încercând să găsească forma şi conținutul muzical cel mai eficient pentru a reda esența unei anumite situații, stări, personaje, idei.[37] In mod implicit, cercetătorul îşi pune întrebarea: oare în situații asemănătoare, în cazul în care în diferite opere ale lui Wagner se creează analogii de stări, înrudiri de conținut ideatic, leitmotivele, ca segmente ce personifică muzical acea stare, idee, situație, sau acel personaj cu caracter asemănător, au similitudini? Există oare între ele asemănare, ca structură, ca material muzical, ca tempo, ca tonalitate, ca dinamică? Pentru a schița răspunsul la întrebările de mai sus, ne propunem să urmărim JUBILAȚIA, ca analogie de stare, în toate acele opere în care leitmotivul astfel denumit apare.[38] *"Dicționarul explicativ al*

[37] Colecțiile de leitmotive în cele mai multe cazuri nu prezintă leitmotivele în toată extensia lor. Reamintim că leitmotivele wagneriene sunt uneori doar de mărimea unor motive muzicale, dar alteori îmbracă dimensiunea unor ample articulații de formă. Evident, acestea pot fi subîmpărțite în secțiuni, perioade, fraze muzicale etc., dar articulația muzicală în sine, reprezintă un tot unitar dramaturgic. Colecțiile de leitmotive pot fi luate doar ca indice, dar analiza leitmotivelor considerăm că trebuie realizată pe baza extrasului de pian al partiturii, având în vedere extensia reală a leitmotivelor.

[38] In opera *"Götterdämmerung"* leitmotivul menționat în colecția de leitmotive a *Editurii Schott, Mainz, Nr. 301*, sub numele de *Jubel-Motiv*, apare în cadrul tabelului leitmotivelor ce precede extrasul de pian al operei editat de *Editura Breitkopf @ Härtel (E.B. 4501/11.4550.31.524)*, sub denumirea *Liebesentzückung-Motiv* (Incântarea dragostei). In ciuda acestei divergențe, luând ca bază de informație pentru conturarea analizei de față colecția de

limbii române"[39] defineşte această stare prin următoarele cuvinte: *"JUBILA, jubilez, vb. A simți o mare satisfacție (exteriorizând-o), a se bucura din plin de ceva; a triumfa."*



In exemplul alăturat am ilustrat *Jubel-Motiv* în fiecare operă wagneriană în care aceasta apare. Am ilustrat leitmotivul cu un cerc, iar absența leitmotivului am reprezentat-o cu o steluță.

Wagner, jubilează ca atare în următoarele opere ale sale: *"Rienzi", "Der fliegende Holländer", "Tannhäuser", "Lohengrin", "Tristan und Isolde", "Siegfried"* şi *"Götterdämmerung"*.

Lipseşte acest leitmotiv din operele: *"Die Meistersinger von Nürnberg", "Das Rheingold", "Die Walküre",* şi *"Parsifal"*.

---

leitmotive a *Editurii Schott*, considerăm necesară introducerea în acest cadru şi a leitmotivului *Jubel-Motiv*, din opera *"Götterdämmerung"*.

[39] *DEX*, Ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996, p. 549.

In opera *"Die Meistersinger von Nürnberg"*, considerăm această lipsă a *Jubel-Motiv*-ului ca fiind doar aparentă. Toată opera nu este altceva decât EXSULTATE, JUBILATE. Normal, aici n-are funcționalitate personificarea *Jubel-Motiv* - ului. Personificarea o înțelegem ca şi personaj dramatic muzical, într-o stare generală de JUBEL-ATMOSFERă. Aici, JUBEL-PERSONAJUL nu are funcționalitate dramaturgică.[40]

Mărimea cercurilor din exemplul de mai sus, este direct proporțională cu dimensiunea în măsuri ale *Jubel-motivelor*. Considerând opera *"Rienzi"* ca şi punct de pornire, început de drum pe tărâmul jubilației, observăm amploarea acestor leitmotive în cadrul următoarelor trei opere de tinerețe wagneriene, după care *Jubel-Motiv*-ele devin tot mai sporadice, şi de dimensiuni mici. După opera *"Die Meistersinger"*, parcă PERSONAJUL *Jubel-Motiv* este dezactivat. Mai apare în *"Tristan und Isolde"*, *"Siegfried"* şi în *"Die Götterdämmerung"*. Dar lipseşte cu desăvârşire din opera *"Parsifal"*. Această ultimă operă scrisă în deceniul 8 al secolului al XIX-lea exprimă o reținere sentimentală a unui creator ajuns la desăvârşirea operei vieții sale.
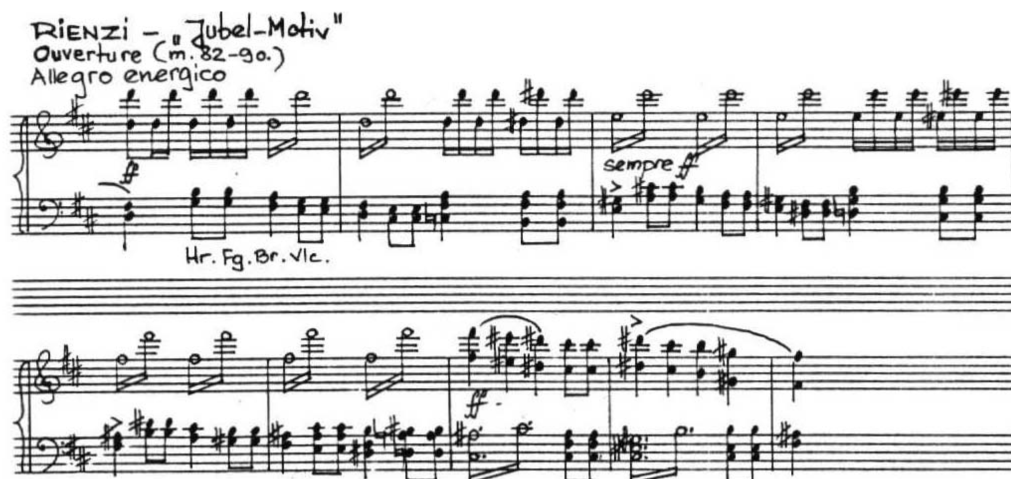
In partea inferioară a cercurilor am înscris tempoul *Jubel-Motivelor*. Remarcăm astfel tempoul rapid al acestor motive în operele de tinerețe creatoare (vezi: *Allegro energico*, *Allegro molto*, *Allegro*, *Sehr lebhaft*), în opoziție cu tempoul reținut al acestor leitmotive începând din opera *"Tristan şi Isolda"* (vezi: *Etwas breiter im ZeitmaB* - puțin lărgit în măsură, *Sehr breit und schwer* - foarte larg şi greoi, *Etwas bewegter* - puțin mai mişcat).

Coloristica cercurilor redă spectrul tonal al leitmotivelor. Astfel, fiecare culoare simbolizează vizual o tonalitate muzicală (vezi în acest sens legenda din dreapta graficului). Remarcăm preponderența tonalităților majore, în special *Mi major* (albastru), *Si b major* (violet intens), *Fa major* (galben), *Do major* (alb), precum şi altele. In acest context tonalitățile minore au doar un rol coloristic pasager.

---

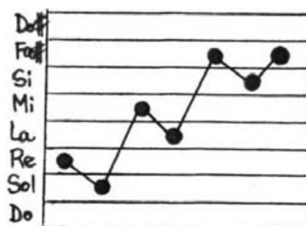
[40] Menționăm faptul că leitmotivele lui Wagner sunt personaje dramaturgice, în sensul personajelor introduse pe scenă. *Jubel-Motiv* ca personaj, este una dintre proiectările EU-lui wagnerian. Autoportret, ca şi celelalte leitmotive. Porțiuni ale personalității sale. Prin acest fapt devine explicabil de ce rămâne Wagner o viață întreagă fidel față de aceste leitmotive-personaje.

Jubel-Motiv* în opera *"Rienzi"



Leitmotivul îşi face apariția pentru prima dată în cadrul uverturii operei. Ea a fost scrisă în spiritul marilor opere franceze. Materialul muzical al uverturii reprezintă o continuă trimitere la acțiunea dramatică a operei. Auzim astfel în uvertură melodia religioasă, dar totodată şi revoluționară *Santo spirito cavaliere*, rugăciunea lui Rienzi, precum şi fragmente ce exprimă preamărirea lui Rienzi, cum este şi leitmotivul de față *Jubel-Motiv*. Formal, leitmotivul îmbracă morfologia unei perioade muzicale de 8 măsuri, divizibile simetric în 4(2+2) + 4(2+2). Profilul tonal este modulatoric, leitmotivul debutează în *Re major*, şi pe parcursul următoarelor 5 măsuri trece prin tonalitățile *Sol - Mi - La – Fa# - Si major*, ultimele două măsuri stabilindu-se în *Fa # major*. Intre tonalitățile extreme se conturează astfel o relație de terță mare.

Tonalitățile în evoluția lor deseneează o linie frântă ascendentă:

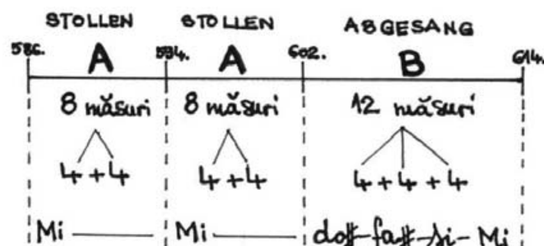


Ritmic, esența leitmotivului o constituie formula de dactil (pătrime urmată de două optimi). Dinamica este constantă, *fortissimo*. Tempoul este *Allegro energico*.

Jubel-Motiv* în opera *"Der fliegende Holländer"

Leitmotivul se structurează sub formă *BAR*. In acest cadru, secțiunile de *Stollen* adoptă morfologia perioadei muzicale simetrice de 8 măsuri (4+4), iar *Abgesangul*, morfologia perioadei aditive, tripodice, totalizând 12 măsuri 4+4+4.

Schema formei:



Ca şi tipologie structurală, la baza construcției frazelor, în cadrul secțiunilor *Stollen*, se află contrastul totalizării (1+1+2), în timp ce în cadrul secțiunii *Abgesang*, frazele în construcția lor adoptă periodicitatea structurală (2+2).

Planul tonal, reflectă şi el principiul dramaturgic ce stă la baza formei BAR: identitate - identitate - deosebire.[41]

Pe plan acțional motivul jubilației constituie o secțiune din duetul Olandezului şi Sentei, şi conține următorul text literar:

Olandezul: *"Ea îmi aduce alinarea,*
Balsam pe sufletu-mi rănit!
Aflați că mi-am găsit iertarea,
Puteri, oricari m-ați prigonit!
Stea tristă, piei în hăul zării!
Speranțe dulci îmi licăriți!
Voi îgeri cari m-ați dat uitării,
Credința ei mi-o întăriți!"

Senta: *"De-un farmec sfânt mă simt atrasă.*
Spre-a-l mântui orice suport:
Aici să-şi afle tihnă-n casă
Şi nava lui odihnă-n port!
Ce-mi naşte-n suflet re-nvierea,
De-aşa schimbată mie-mi par?
O, Doamne, dac-ar fi puterea
Credinței cea plină de har"[42]

---

[41] Acest motiv face de fapt parte din cadrul aşa-numitelor *Erinnerungsmelodie* (melodii de aducere aminte). Aceste tipuri de motive constituie o categorie aparte pe lângă leitmotivele propriu-zise. De câte ori îşi fac apariția, ele revin neschimbate, de fiecare dată făcând aluzie la textul literar suprapus cu prima lor apariție. Prin această revenire neschimbată, ele se deosebesc de leitmotivele wagneriene de mai târziu, fiind caracteristice cu preponderență perioadei lui timpurii de creație. Revenirile motivice identice asigură unitatea formei de ansamblu.

42 [42] Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, Libret, traducerea Şt. O. Iosif, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 119.

Jubel-Motiv* în opera *"Tannhäuser"

Structural, leitmotivul conturează o articulație de 15 măsuri, divizibile în două perioade a câte 8 (3+3+2) + 7 (3+4) măsuri. Planul tonal adoptă un profil modulatoric. Leitmotivul debutează în *Fa major* şi trecând prin tonalitățile *sol minor - Fa major*, se stabileşte în *Do major*.

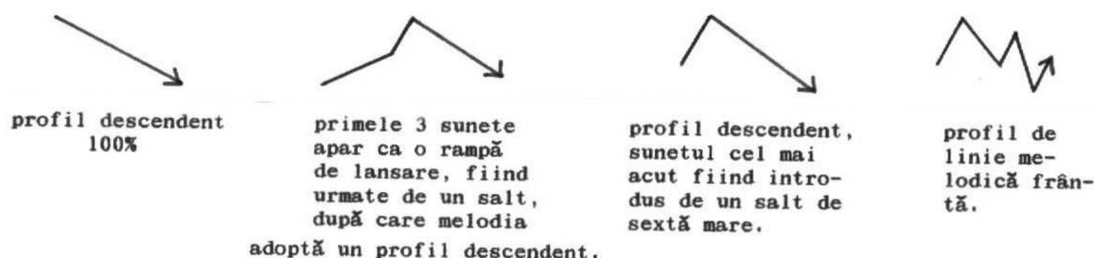
Cu excepția unor mici inflexiuni, dinamica leitmotivului rămâne constantă în *piano*, ca expresie dramaturgică muzicală a textului poetic. Leitmotivul apare aproape de finalul actului întâi şi marchează revenirea lui Tannhäuser din Venusberg. Aici, Tannhäuser adânc mişcat, îmbrățişează pe Wolfram:

Tannhäuser: *"Ah, lumea iarăşi îmi surâde,*
Mă reîntorc ca din surghiun.
Deasupra-mi cerul se deschide,
Câmpiile podoabe-şi pun.
şi primăvara viu răsună
Intreagă în inima mea!
şi cântă inima-mi nebună,
Strigând cu dor: la ea! la ea!" [43]

Este acompaniat de toată suita de vânătoare a landgrafului, cu purtători de torțe:

Corul: *"Ne-a revenit ca prin minune!*
Pierdut a fost şi s-a aflat!
Cel care pe semeț supune,
Stăpânul fie lăudat!
De-acuma cântecele noastre
Din nou ea le va asculta.
Răsune bolțile albastre
O, Doamne, spre mărirea ta."

Această revenire, pe plan dramaturgic-muzical este sugestiv redată şi prin profilul melodic preponderent descendent al liniilor melodice cântate de Tannhäuser. Grafic, aceste linii melodice se prezintă astfel:



[43] Wagner, Richard, „*Tannhäuser*", Libret, în: Wagner, Richard, *op. cit.* p. 152-153.

In trei din cele patru cazuri sunetul cel mai acut constituie şi valoarea de durată cea mai lungă. Şi acest leitmotiv face parte din categoria motivelor numite *Erinnerungsmelodie*, linia elodică de bază a leitmotivului revenind de fiecare dată identic.

Jubelweise* în opera *"Lohengrin" [44]

[44] Leitmotivul *Jubelweise* din opera *"Lohengrin"* adoptă structura unei forme BAR. Vezi analiza leitmotivului în cadrul capitolului *"Premisele întrebuinţării formei BAR în opera "Lohengrin" de R. Wagner"*, subcapitolul 1.6.

Jubelruf* în opera *"Tristan und Isolde"
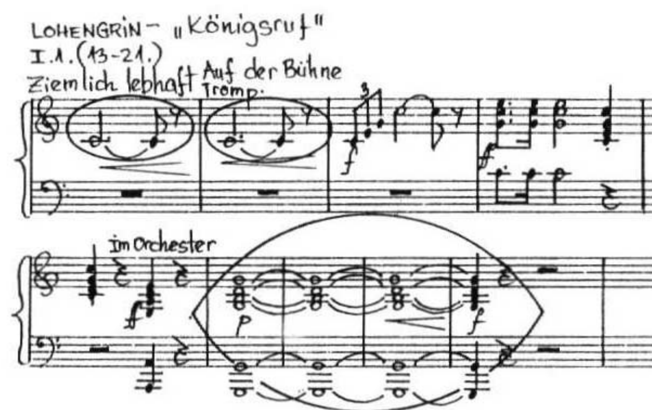
Leitmotivul intervine cu 62 de măsuri înainte de încheierea actului întâi al operei, când vasul condus de Tristan atinge țărmul.

Formal, leitmotivul adoptă structura unei perioade de 8 măsuri,[45] divizându-se în două fraze a câte patru măsuri, tipologia structurală a frazelor fiind bazată pe contrastul totalizării (1+1+2).

Dinamica de bază a leitmotivului este *fortissimo*.

Găsim între acest leitmotiv, şi leitmotivul *Königsruf* din opera *"Lohengrin"* o sensibilă asemănare.
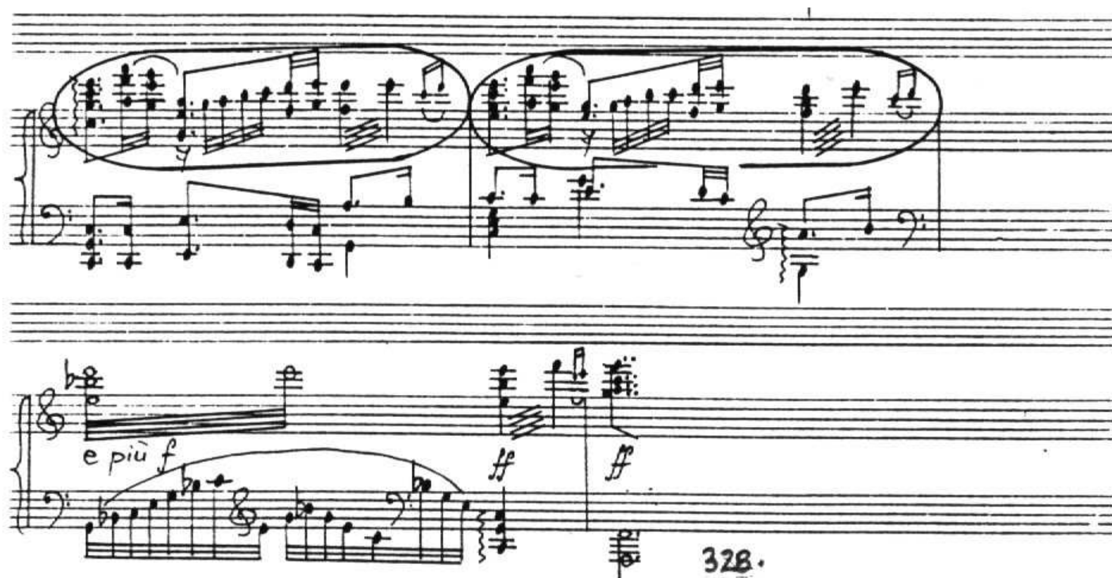
[45] Aceeaşi structură a formei ca şi în opera *"Rienzi"*!



Se observă aici în primul rând identitatea tonală a leitmotivelor, ambele fiind concepute în tonalitatea *Do major*. Tonalitatea regelui din opera *"Lohengrin"* rămâne şi în *"Tristan şi Isolda"* tonalitatea simbolică a regelui.

Cele două leitmotive au aceeaşi structură formală. Relevantă este de asemenea şi identitatea ritmică (statică) a primelor două măsuri (vezi în *"Tristan şi Isolda"* partida vocală). Ultimele măsuri sunt de asemenea statice în ambele cazuri. Remarcăm specificitatea instrumentală, esența acordică a melodiei, precum şi persistența treptelor I, V şi VI pe planul coloritului armonic.

Jubel-Motiv* în opera *"Siegfried"



Leitmotivul adoptă structura unei articulații muzicale de 7,5 măsuri. Centrul de greutate al articulației este punctul ei de simetrie, elementul de bază constituindu-l motivul muzical arcuit, încercuit în cadrul exemplului muzical, alături de motivul din prima măsură a leitmotivului, intonat de trompete. Din măsura a 4-a, aceste motive, în suprapunere, sunt supuse unor reluări identice. Jubilația şi bucuria îşi găseşte aici expresia pe de o parte prin intermediul ritmului punctat:



(el reprezentând esența ritmică a întregului leitmotiv), iar pe de altă parte prin intermediul *glissando*-ului harfei (vezi măsura a 2-a a leitmotivului), precum şi al diviziunilor excepționale (octolete, nonolet, duodecimolet), al dinamicii *fff* şi *ff*, şi al tonalității luminoase *Do major*.

Relațiile funcționale armonice din cadrul leitmotivului sunt caracterizate prin simplitate, naturalețe (succesiuni ale treptelor I, VI, II, IV, V, acorduri de septimă, acorduri de nonă), perioada muzicală fiind deschisă tonal, în finalul leitmotivului modulându-se din tonalitatea de bază *Do major* în tonalitatea *Fa major*.

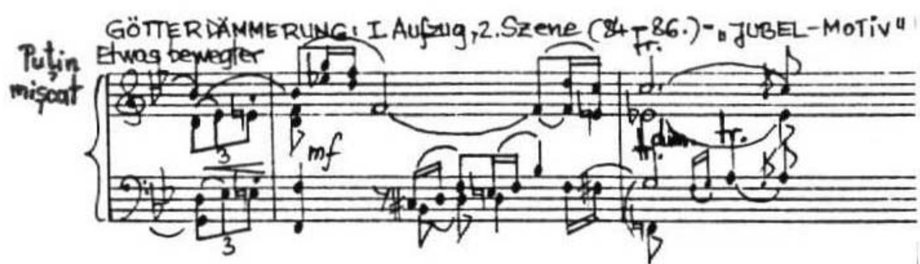
"Micul motiv arcuit al jubilației şi bucuriei este simbolul expansiv al ideii îLeuchtende Liebe - lachender Todî (Dragoste strălucitoare - moarte hazlie)." [46]

---

[46] Rappl, Erich, *Wagner operakalauz*, Zeneműkiadó, Budapest, 1976, p. 116. Traducerea citatului în limba română ne aparține!

Contextul dramaturgic îi pune aici față în față pe Siegfried şi Brünhilde. Ei stau adânciți unul în privirea celuilalt, strălucind de extaz.

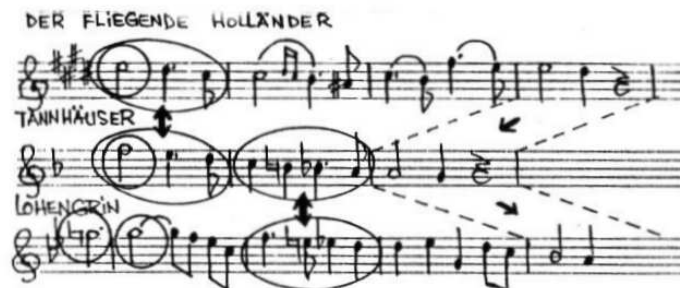
Jubel-Motiv în opera _"Götterdämmerung"_ [47]



Tonalitatea de bază a leitmotivului - *Si b major* - legitimează în mare măsură denumirea pe care acordat-o *Editura Breitkopf & Härtel* acestui motiv: *Liebesentzückungs-Motiv* (Încântarea dragostei). Leitmotivul adoptă dimensiunea unei fraze muzicale sustractive, de două măsuri. Ritmul este esențializat în formula de dactil  Profilul melodic prezintă o evoluție în linie frântă.

*

Dorim în acest cadru să atragem atenția asupra înrudirii *Jubel-Motivelor* în cele trei opere de tinerețe wagneriene (*"Olandezul zburător", "Tannhäuser"* şi *"Lohengrin"*) şi din punct de vedere al structurării melodice. Ajunge în acest sens să comparăm frazele de debut ale fiecărui motiv:



[47] Vezi nota la subsol nr. 2 de pe prima pagină a subcapitolului de față (2.3).

Observații:

1) - sunetele de debut ale celor trei fraze melodice sunt în ordine ascendentă;

2) - între primul şi ultimul sunet al frazelor se creează intervale de secundă, respectiv septimă;

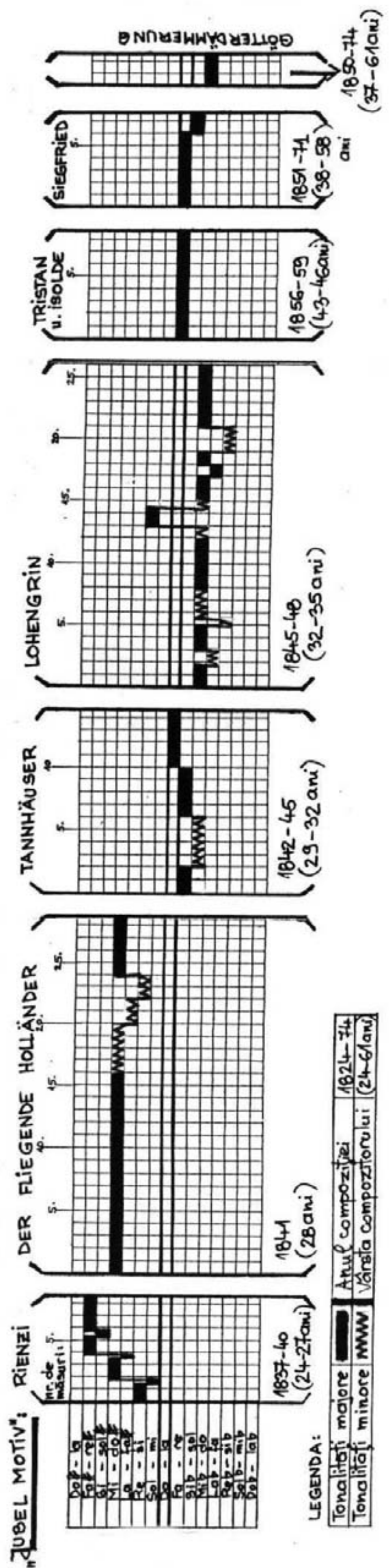
3) - în toate cele trei cazuri sunetul de debut al frazei are o durată lungă (doime, doime cu punct, ca expresie muzicală a exclamației;

4) - ultimele măsuri ale celor trei fraze au ritmul identic, melodic toate trei constituind un pas de secundă descendentă.

In afară de cele enumerate atragem atenția asupra celulelor melodice identice ale celor trei fraze, evidențiate în cadrul exemplului prin încercuiri ovale.
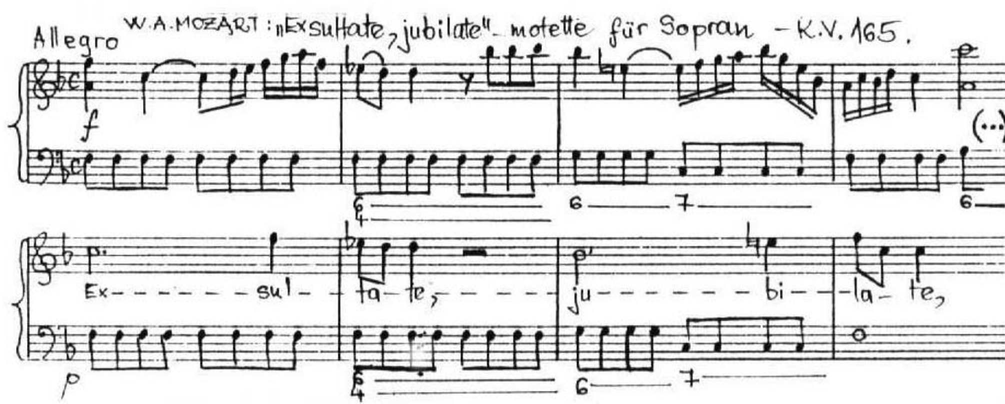
In mod semnificativ, în aceste trei opere, leitmotivul jubilării apare aproape de finalul câte unui act de operă, finalul constituind în aceste cazuri punctul culminant al scenei în care se încadrează, şi al actului respectiv (în: *"Der fliegende Holländer"* - scena a 3-a, actul II; *"Tannhäuser"* - scena a 4-a, actul I; *"Lohengrin"* - scena a 3-a, actul întâi (vezi textul literar al acestor leitmotive).

In cadrul exemplului grafic următor am reprezentat pe scara cvintelor pulsul, oscilația tonală a fiecărui *Jubel-Motiv* din cadrul operelor wagneriene. Considerăm că are o semnificație aparte faptul că extrema tonală superioară a jubilației (*Fa # major*) îşi face apariția în opera *"Rienzi"*, în timp ce extrema inferioară este atinsă în opera *"Lohengrin"*. Din punct de vedere al dramaturgiei creației compozitorului, semnificativ este de asemenea faptul că începând de la *"Tristan şi Isolda"* oscilația tonală este parcă centrată pe tonalitatea de echilibru - *Do major*. Comparăm această evoluție cu anii compoziției fiecărei opere din acest cadru, precum şi cu vârsta compozitorului, date ce apar în partea inferioară a graficului.



"JUBEL MOTIV":
RIENZI
nr. de măsuri:
5.
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
Do - la
Fa - re
Sib - sol
Mib - do
Lab - fa
Reb - sib
Solb - mib
Dob - lab
1837-40
(24-27ani)
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
5. 10. 15. 20. 25.
1841
(28ani)
TANNHÄUSER
5. 10
1842-45
(29-32ani)
LOHENGRIN
5. 10. 15. 20. 25.
1845-48
(32-35ani)
TRISTAN u. ISOLDE
5.
1856-59
(43-46ani)
SIEGFRIED
5.
1851-71
(38-58 ani)
GÖTTERDÄMMERUNG
1850-74
(37-61ani)
LEGENDA:
Tonalităţi majore
Tonalităţi minore
Anul compoziţiei
Vârsta compozitorului
1824-74
(24-61ani)

W.A. Mozart: "Exsultate, jubilate" - Motette für Sopran - K.V. 165



Am inclus un exemplu de Mozart (*"Exsultate, jubilate"* - motet pentru soprană, 2 viori, violă, 2 oboi, 2 corni, bas şi orgă; K.V. 165; anul compoziţiei 1773) într-o lucrare scrisă despre Wagner. De ce ?! Pentru că ideea este comună: *A J U B I L A.*

Ideea, corespondenţa este semnificativă. Mozart are 17 ani şi încă crede în *EXSULTATE, JUBILATE*. Wagner, când prima dată formulează *JUBILATE*, leitmotiv exprimat în limba germană *Jubel-Motiv* are vârsta de 24-27 ani, finalizând opera *"Rienzi"*. Dar cea mai complexă formulare a leitmotivului, aparţine operei *"Der fliegende Holländer"*, terminată în 1841, la vârsta de 28 de ani.

Optimistul Mozart, în scurta sa viaţă rămâne fidel acestui sentiment sublim ce exprimă *exsultate, jubilate*. In cele mai grele momente ale vieţii sale, Mozart îşi păstrează entuziasmul de a exprima bucuria, fericirea, deci de *a jubila*.

Wagner, a trăit 70 de ani şi pe parcursul vieţii sale, în mod simţitor devine mai reţinut, rezignat, în retrăirea, aplicarea *Jubel-Motiv*-ului.

3.4 Reprezentări geometrice, plastice, ca arhetipuri de prezență a principiilor YIN şi YANG
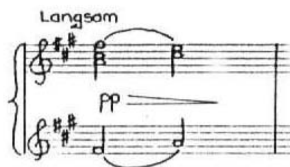
"Din Grecia antică şi până în Siberia, trecând prin Asia Mică, de la popoarele slave la cele germanice, un ansamblu impunător de mituri, tradiții şi poeme celebrează lebăda, pasăre imaculată, care prin albul, forța şi grația sa constituie o vie epifanie a luminii.

Există totuşi două feluri de alb, două lumini; cea a zilei, solară şi masculină; cea a nopții, lunară şi feminină. După cum lebăda o întruchipează pe una sau pe cealaltă, simbolul său se îndreaptă într-un sens diferit. Dacă nu se scindează şi doreşte să-şi asume sinteza celor două, aşa cum se întâmplă uneori, devine androginal şi, în plus, încărcat cu un mister sacru. In fine, după cum există un soare şi un cal negru, există o lebădă neagră, nu desacralizată, dar având un simbolism ocult şi inversat." [48]

(...)

"In textele celtice, majoritatea făpturilor de pe lumea cealaltă care, dintr-un motiv sau altul, pătrund în zona terestră, iau înfăţişarea lebedei şi călătoresc câte două, legate printr-un lanț de aur sau de argint. Pe multe opere de artă celtice, apar câte două lebede, fiecare de câte o parte a bărcii solare pe care o conduc şi o însoțesc în calătoria ei pe oceanul ceresc. Venind dinspre miazănoapte sau înapoindu-se de acolo, ele simbolizează stările superioare sau angelice ale ființei umane pe cale să se elibereze şi să se întoarcă spre Principiul suprem." [49]

Schwan-Motiv (Motivul lebedei) în opera *"Lohengrin"* reprezintă un arhetip de prezență succesivă a principiilor YIN şin YANG. Conceput în tonalitatea *La major* leitmotivul constă din <u>reluarea de trei ori</u> a formulei armonice VI-I. [50]
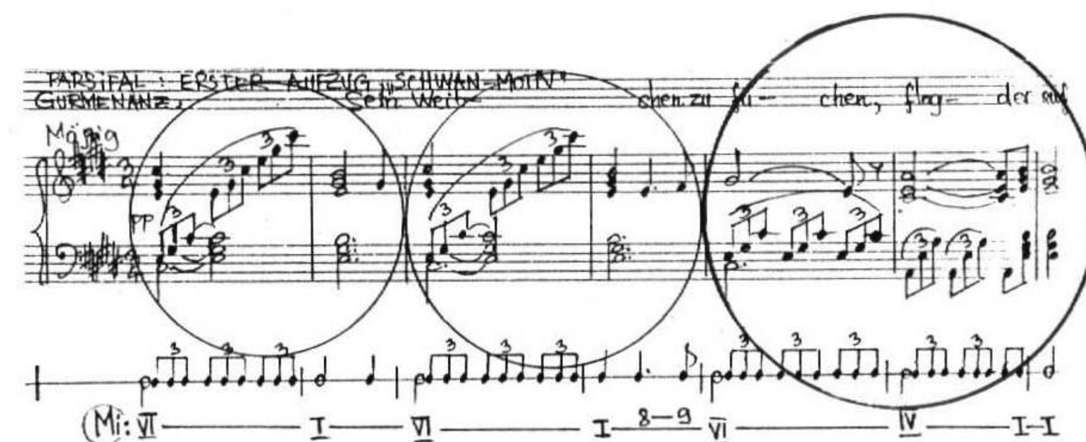


---

[48] Chevalier,Jean-Gheerbrant, Alain, „*Lebădă*" , în: *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, vol. 2, p. 204.

[49] idem, p. 207.

[50] Vezi analiza amănunțită a leitmotivului ca prototip nr. 3 în cadrul subcapitolului 1.2.1 (tipuri de motive eterogene ce combină succesiv principiile YIN şi YANG) din prezentul capitol.
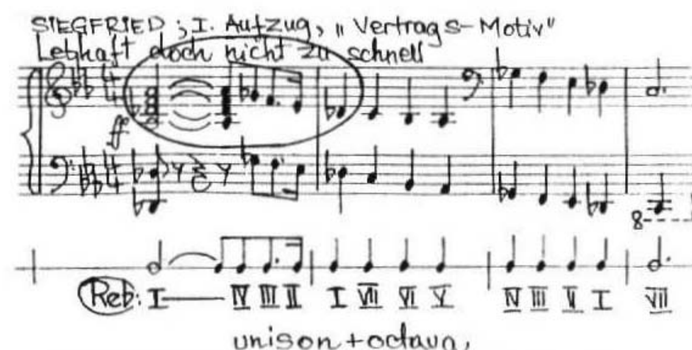
In analogie, la un interval de timp de 30 de ani, Wagner reia în opera sa *"Parsifal"* *Schwan-Motiv*:



Tonalitatea de bază a leitmotivului se schimbă, evoluând o cvintă ascendentă şi reapărând după 30 de ani în tonalitatea dominantei lui *La major*: *Mi major*. Modalitatea de expunere (reluarea de trei ori a "sâmburelui motivic"), precum şi tipul de înlănțuire (VI-I) s-a păstrat, însă, cu o mică modificare. In *"Lohengrin"* cele trei reluări sunt identice. In *"Parsifal"* în schimb, la a treia reluare a formulei de bază, între treptele VI şi I se intercalează treapta IV.
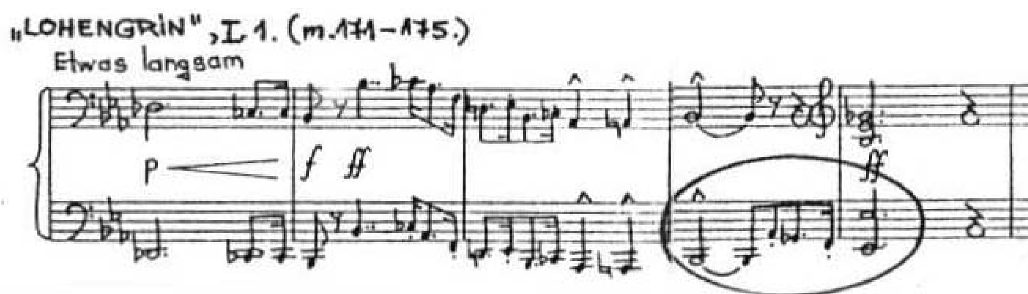
Păstrând esența motivică, acord minor urmat de acord major, *Schwan-Motiv* din *"Parsifal"* la rândul lui constituie de asemenea un motiv ce combină principiile YIN şi YANG. El accentuează însă YANG-ul, desfăcând elementele acordului YIN (vezi măsurile 1 şi 3 ale motivului) şi înşiruindu-le într-o ordine ascendentă sub forma unui motiv tip-săgeată (YANG).

O reprezentare geometrică, plastică, foarte elocventă a principiului "pur" YANG îl reprezintă leitmotivul *Vertrags-Motiv* (Motivul învoielii) din opera *"Siegfried"*.
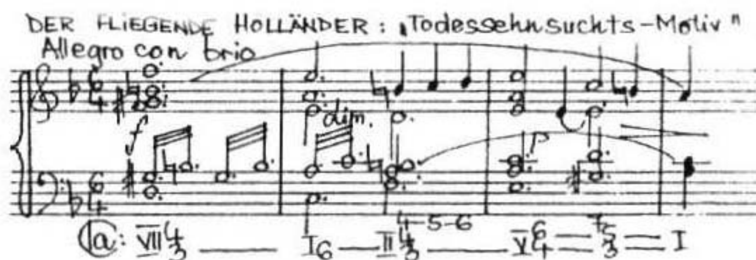


Leitmotivul conceput în tonalitatea *Re b major*, în octave paralele, are un profil descendent 100% .

Debutul acestui leitmotiv (prima măsură şi timpul 1 al celei de a doua măsuri) se află într-o analogie ritmico-melodică cu încheierea leitmotivului *Motiv der Anklage* (Motivul acuzării) din opera *"Lohengrin"*:



In exemplul muzical de mai jos - *Todessehnsuchts-Motiv* (Motivul dorinței de moarte) din opera *"Der fliegende Holländer"* preponderente sunt acordurile minore şi micşorate:



Dintre cele şase acorduri din care se compune motivul, trei sunt minore, două sunt micşorate, şi doar unul este major. Aceste trei tipuri de acorduri în succesiunea lor se află într-o continuă alternanță, fiind dispuse în ordinea: micşorat, minor, micşorat, minor, major, minor. Cele şase acorduri pot fi grupate în două grupuri a câte 3 + 3 acorduri dispuse simetric:

1) - m - ; 2) (m)[51] M m.

Ordinea funcțiunilor este următoarea: sensibilă, tonică, contradominantă, (tonică), dominantă, tonică.

[51] In analiza acestui acord am luat în considerare starea directă a lui şi nu faptul că este întârziere 6/4-5/3.

Tipul de componență acordică prezentat anterior, tonalitatea de bază minoră a leitmotivului, precum şi linia melodică sinusoidală a vocii superioare, fac ca acest leitmotiv să fie un arhetip de prezență a principiului YIN "pur".

Aceste câteva exemple sunt doar frânturi din bogata lume leitmotivică a operelor wagneriene, ce în ansamblul ei poate fi sistematizată după principiile YIN şi YANG. Scopul prezentării analitice a acestor câteva exemple este acela doar de a demonstra prezența principiilor YIN şi YANG în întreaga creație wagneriană, şi nu numai în opera *"Lohengrin"*.

3.5 Tipuri de melodii care redau arhetipurile procesului de vorbire

"Sunetul vorbit, ca şi cel cântat, se poate fixa pe scara muzicală". [52] Reflectarea simbolică a arhetipurilor procesului de vorbire în cânt, antrenează în primul rând calitățile sunetului muzical: înălțimea, durata, intensitatea şi timbrul. Succesiunea de înălțimi a sunetelor vorbite, respectiv fluxul şi refluxul pe plan intonațional pot fi reproduse cu fidelitate pe plan muzical prin fluctuația înălțimii sunetului cântat. In aceeaşi ordine de idei, lungirea sau scurtarea silabelor componente ale cuvintelor rostite poate genera felul înşiruirii duratelor sunetelor muzicale, ritmul vorbirii fiind în strânsă legătură cu ritmul liniei melodice. Intensitatea vorbirii se poate oglindi în intensitatea cântului. Timbrul vocii vorbite îşi poate găsi expresie în timbrul vocii cântate. Ambitusul vocal, viteza vorbirii, frazarea sunt de asemenea tot atâtea elemente ce pot fi redate şi prin mijloacele exprimării muzicale. Dincolo de intenția de a asigura înțelegerea exactă a textului, toate aceste elemente tehnice sunt puse în slujba dramaturgiei şi converg spre un punct culminant (centru de gravitație), accent scris sau subînțeles. Rostirea subliniată a unei silabe, a unui cuvânt sau a mai multor cuvinte componente ale unei fraze, se poate realiza rostind mai tare, mai energic (antrenând intensitatea), rostind mai sus (antrenând înălțimea), sau rostind mai lung (antrenând durata). [53]

Metrica versurilor poate de asemenea modela tipurile de melodii.

---

[52] Covătariu, Valeria, *Cuvinte despre cuvânt*, Casa de Editură "Mureş", Târgu-Mureş, 1996, p. 49.

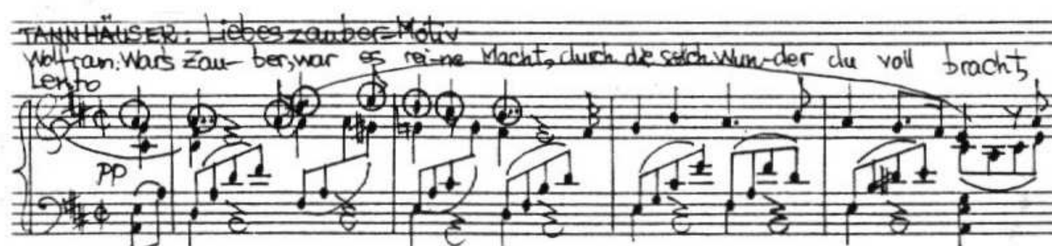
[53] Referitor la timbrul şi la ambitusul vocal muzical, ne punem întrebarea: oare în opera *"Lohengrin"* este întâmplător că Lohengrin este tenor şi nu bas?

Tipologia melodică wagneriană se află într-o legătură cât se poate de strânsă cu textul poetic. Nu numai în cadrul *recitativo*-urilor, dar şi în cadrul secţiunilor tip arie, linia melodică se află în slujba textului, într-o aşa măsură, încât învăţând pe dinafară secţiunile de tip arie - de exemplu din opera *"Lohengrin"*, se poate însuşi prozodia corectă a limbii germane.
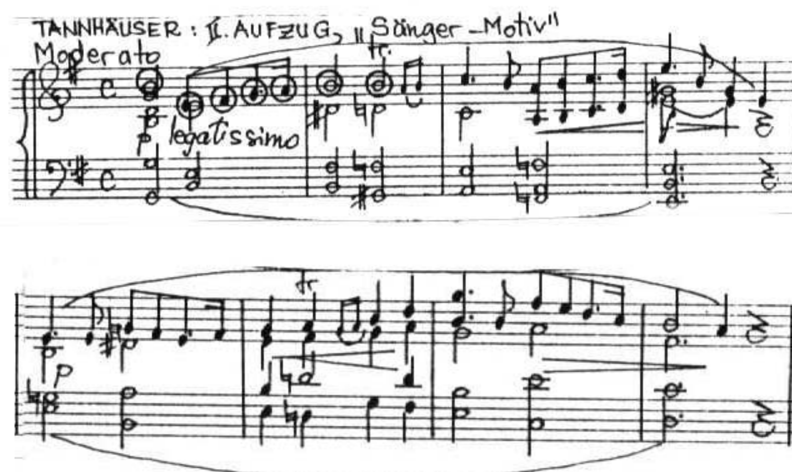
Prezentăm în cele ce urmează, prin intermediul câtorva exemple, modalitatea prin care Wagner redă prin turnuri melodice arhetipuri ale procesului de vorbire.

Interdicţia fermă şi fraza interogativă exprimată melodic

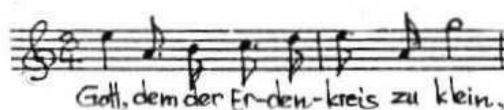
Sub textul poetic din exemplul de mai sus (leitmotivul *Frageverbot*) am reprezentat grafic picioarele metrice. Urmărind succesiunea acestora observăm că silabele lungi se află în corespondență cu duratele lungi din cadrul motivelor şi frazelor muzicale. Pentru a sublinia importanța interdicției, în primele două motive Wagner evidențiază şi special sunetele muzicale prin *marcato*. Pilonii întregii linii melodice sunt reprezentați de duratele lungi, ele constituind elemente ale acordului tonicii. Tensiunea primei perioade muzicale (concepute în *la b minor*) este global amplificată prin reluarea ei integrală, în scordatură la semiton ascendent (în tonalitatea *la minor*). şi dinamica se structurează în concordanță cu această tensiune dramatică interioară. Astfel, reluarea primelor două motive în a 2-a perioadă muzicală se realizează în *forte*, față de *piano*-ul acestor motive din perioada întâi. Dinamica *forte* izbucneşte în mijlocul segmentului de *lărgire*, subliniind exclamația lui Lohengrin, exclamație evidențiată totodată prin sunetul *lab2* -cel mai acut sunet din contextul celor două perioade. Sunetele acute nu sunt utilizate doar la întâmplare. Semnul de întrebare situat după a doua frază a lărgirii este transpus pe plan melodic prin utilizarea saltului de sextă mică pe cuvântul: *vernommen*. Tonul încet, aproape inconştient al Elsei în primul motiv al lărgirii muzicale este redat pe lângă dinamica scăzută *pianissimo* şi prin profilul descendent al liniei melodice. Sub influența frazei *"woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam und Art!"*, în cea de-a doua perioadă muzicală Wagner reduce subit dinamica de la *forte* la *piano*. Conturul melodic al primului motiv muzical al acestei fraze secunde se află în analogie ritmico-melodică cu începutul leitmotivului *Liebeszauber-Motiv* din opera *"Tannhäuser"*:



Analogii ritmico-melodice întâlnim şi în cazul primului motiv al primei perioade din leitmotivul *Frageverbot*. Profilul melodic al acestui motiv este asemănător cu profilul melodic al primelor două măsuri al *Sänger-Motiv*-ului din opera *"Tannhäuser"*.
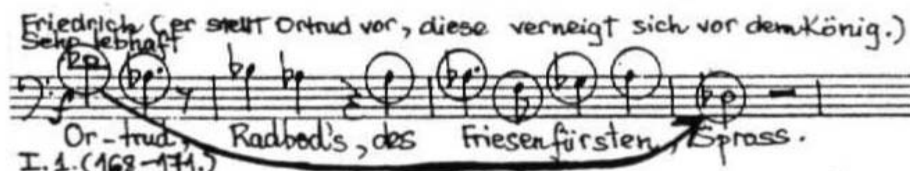


Aceeaşi tipologie de construcție, bazată pe salt descendent de cvintă urmat de ascensiune treptată, o întâlnim şi la Bach în *Cantata nr. 91*, partea a III-a, *"Gelobet seist du, Jesus Christ"*:
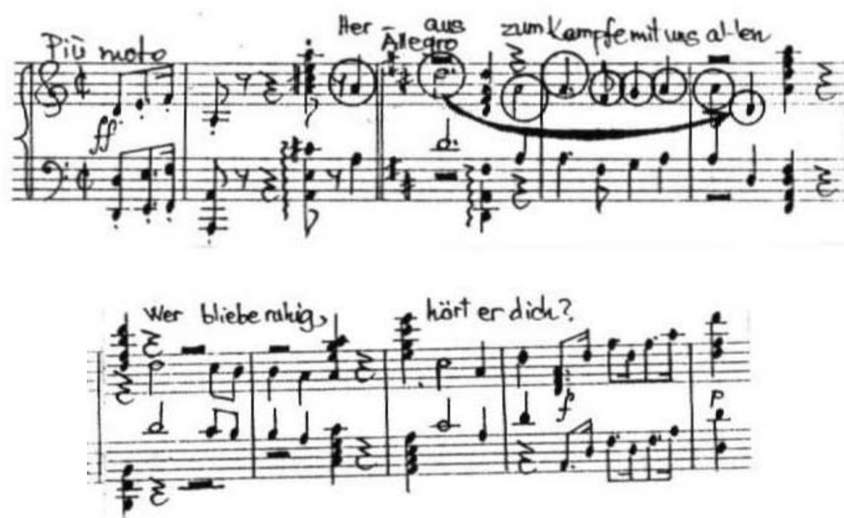


Exprimarea melodică a hotărârii; atitudinea fermă a unei poziții consacrate exprimată melodic

Cu toate că nu este considerat ca fiind leitmotiv, am inclus în acest cadru următoarea frază muzicală monodică din opera *"Lohengrin"* (actul I, scena 1, m. 168-171). Friedrich o prezintă cu această frază pe Ortrud regelui, după ce şi-a exprimat convingerea de a fi găsit o femeie pe măsura lui:



Intâlnim acest profil melodic şi în opera *"Tannhäuser"*, în prima frază a leitmotivului *Biterolfs Gesang*:



Cele două linii melodice se prezintă în scordatură una faţă de cealaltă. Ambele exprimă muzical hotărârea. Pe lângă profilul melodic şi ritmic identic, găsim corespondenţe în plan dinamic (ambele motive sunt concepute într-un grad de dinamică ridicat) şi în planul mişcării (ambele fiind într-un tempo rapid). Pilonii de bază ai acestor linii melodice sunt elementele de acord (fundamentala, terţa şi cvinta), linia melodică în ansamblul ei desfăşurându-se în ambitusul unei octave.

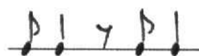
Exprimarea melodică a îndemnului la luptă

Fraza muzicală din cadrul exemplului de mai jos din opera "Lohengrin", de asemenea nu face parte din cadrul leitmotivelor:

LOHENGRIN, III, 2, (451 – 454.)

Pe planul desfăşurării acţiunii scenice în aceste măsuri Friedrich năvăleşte înarmat, însoţit de patru tovarăşi ai săi, pe uşa din spate a camerei nupţiale. Elsa îl îndeamnă aici

disperată pe Lohengrin să se apere, întinzându-i sabia. Transpunerea în limbajul muzical a cuvintelor *"dein Schwert! dein Schwert!"* este realizată în ambele cazuri prin interval ascendent de terță mică, de pe sunetele *re2* şi *fa2*, ritmul fiind diiambic



corelat cu accentele cuvintelor: v - v -. Fraza muzicală în ansamblul ei este alcătuită din patru măsuri, divizibile simetric. Materialul muzical al primelor două măsuri evoluează treptat ascendent pe baza modelului 1:1, iar materialul muzical al următoarelor două măsuri continuă această evoluție melodică cu modelul 2:1. Ambitusul celor 4 măsuri cuprinde aproape trei octave, tempoul fiind *Schnell*. Dinamica, pe parcursul celor 4 măsuri evoluează de la *piano* la *fortissimo*. In opera *"Die Walküre"*, în cadrul leitmotivului *Siegmunds Wälfe-Ruf*, Wagner realizează transpunerea muzicală a aceloraşi două cuvinte *"...dein Schwert"* - cu sens interogativ însă! - folosind de asemenea interval ascendent, de data aceasta cvintă perfectă. Scara treptat ascendentă este suplinită aici de *tremolo* pe cvintsextacord micşorat, ce se rezolvă pe octavă perfectă. Dinamica este contrastantă, trecând de la *subito piano* la *forte* în cuprinsul unei singure măsuri, această izbucnire fiind anticipată de două măsuri de *tremolo fortissimo*, peste care se suprapune strigătul repetat al lui Siegmund: *"Wälfe! Wälfe!"*. Siegmund intonează aceste cuvinte pe intervalul de octavă descendentă în care sunetul prim superior este prelungit prin coroană. Cele două măsuri sunt concepute în scordatură la semiton ascendent, prin aceasta Wagner aplicând aceeaşi metodă de tensionare ca şi în leitmotivul *Frageverbot* din opera *"Lohengrin"*.

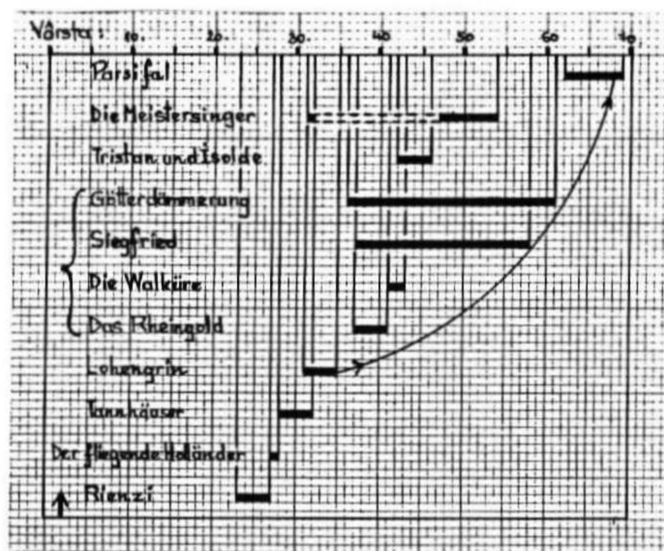
3.6 Mulțimi biunivoce (tipuri de motive diferite, folosite în scopuri dramaturgice identice sau asemănătoare)

*"**Dragoste, cunoaştere** şi **viață** asociate cu **spiritul**, respectiv cu **sufletul** şi **trupul** - aceste două triade constituie perfect mitul graalian.*

Graalul este subiectul căutării spirituale, punctul luminos din străfundul unui Univers asemănător cu subconştientul unei ființe. Plenitudine a omenescului, apropiere de divin, prodigioasă faleză asupra abisului insondabil: acesta este domeniul Graalului, a cărui căutare duce la nemurire şi la cunoaşterea de sine în dragostea pentru Tot..." [54]

Intreaga viață şi creație artistică a lui Richard Wagner se desfăşoară sub semnul acestei căutări. Nu întâmplător el abordează problematica Graalului deja în opera *"Lohengrin"*, operă scrisă la vârsta de 32-35 de ani, urmând ca ultima operă a lui (*"Parsifal"*) finalizată cu un an înaintea morții sale, să fie o expresie a împlinirii acestei căutări.

Intre aceşti piloni, dinamica creației de operă a compozitorului evoluează astfel:



Există în creația compozitorului opere care l-au preocupat o perioadă de timp mai mare sau mai mică [55], dar ideea, problematica Graalului a persistat în gândirea lui în tot timpul celei

[54] Rivière, Patrick, *Sfântul Graal. Istorie şi simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 2000, coperta spate.

[55] In cadrul graficului, la demarcarea timpului afectat realizării componistice a unei opere, am avut în vedere perioada cuprinsă între datarea primelor schițe (muzicale sau literare) ale lucrărilor şi data finalizării lor.

Este interesant de observat aici evoluția temporală gradată în ceea ce priveşte preocuparea compozitorului

de a doua jumătăți a vieții sale. Din acest punct de vedere viața lui se află sub semnul unei simetrii perfecte.

Mulțimi biunivoce: mulțimi *"care se află într-un raport reciproc şi exclusiv de unu la unu."* [56]

Raport de unu la unu: *Graals-Motiv* în *"Lohengrin"*, *Graals-Motiv* în *"Parsifal"* - reciproc şi exclusiv.

"Lohengrin": *Vorspiel* (m. 5-8.), *Graals-Motiv*

"Parsifal": *Vorspiel* (m. 39-43.), *Graals-Motiv*

---

la primele trei opere, în comparație cu stratificarea preocupării lui pentru mai multe lucrări în acelaşi timp, începând de la opera *"Lohengrin"*. Recunoaştem însă şi doza de subiectivitate existentă în acest sens, deoarece, momentul de început al concepției unei creații echivalează de fapt cu înfiriparea ideii creației în gândirea compozitorului.

[56] *DEX*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1966, p. 102.

Atât în opera *"Lohengrin"* cât şi în *"Parsifal"* aceste motive îşi fac apariția deja în cadrul *Preludiului*.

Structural, ambele leitmotive conturează câte o frază muzicală (4 măsuri şi 5 măsuri). Amândouă sunt divizibile simetric, în 2 + 2, respectiv 2,5 + 2,5 măsuri. Categorisind aceste structuri, *Graals-Motiv* din *"Lohengrin"* este o frază tipică, iar *Graals-Motiv* din *"Parsifal"* este o frază atipică, aditivă, aditivitatea exprimându-se la nivelul extensiei motivelor componente ale frazei.

In *"Lohengrin" Graals-Motiv* este închis din punct de vedere tonal.

In *"Parsifal"* acelaşi leitmotiv este deschis tonal, modulând din *La b major* în tonalitatea *Mi b major*.

Deosebit de interesant este faptul că Wagner la un interval de 35 de ani oferă două culori tonale diferite motivelor ce personifică muzical Graalul, luând în considerare mai ales faptul că aceste două tonalități se prezintă una față de cealaltă sub forma unei scordaturi *La/Lab.* Distanța dintre ele este nu mai puțin de 7 cvinte! [57] In opera *"Lohengrin"* articulația muzicală ce constituie relatarea visului Elsei, apariția imaginii strălucitoare a lui Lohengrin (actul I, scena 2, măs. 61-85., 93-125.) este concepută în tonalitatea *La b major* (!). *Lohengrin-Motiv* apare de asemenea pentru prima dată în cadrul operei în tonalitatea *La b major*, în ciuda faptului că tonalitatea de bază a operei *"Lohengrin"* este *La major.* Privind în comparație, tonalitatea de bază a operei *"Parsifal"* este *La b major*.

Cele două leitmotive se deosebesc şi în ceea ce priveşte tipurile de acorduri din care se constituie. Atâta timp cât în *Graals-Motiv* din *"Lohengrin"* preponderente sunt acordurile majore, în *Graals-Motiv* din *"Parsifal"* acordurile majore sunt permanent alterate de acorduri minore (vezi exemplele muzicale). In *Graals-Motiv* din *"Lohengrin"* predomină înlănțuirile autentice, în timp ce în *Graals-Motiv* din *"Parsifal"* predomină înlănțuirile plagale. Insă, în ambele leitmotive înlănțuirea treptelor I-VI (înlănțuire deosebit de îndrăgită şi frecvent folosită de autor în opera *"Lohengrin"*) se situează la un loc de frunte.

Atât ritmul cât şi gestul de deschidere melodică (cvartă ascendentă), repetiția de acord, din cadrul celulei ritmico-melodice de bază sunt foarte asemănătoare. Profilul ritmic însă, în ansamblul lui este mult mai aerisit şi degajat în *Graals-Motiv* din *"Parsifal"*, decât în cel din

[57] Vezi etosul tonalităților *La major* şi *La b major* la paginile 29 şi 60.

"Lohengrin". Tempoul devine de asemenea mult mai lent în motivul din *"Parsifal"* (***sehr*** *langsam*), față de motivul din *"Lohengrin"* (*langsam*).

Profilurile melodice ale celor două leitmotive sunt de asemenea
distincte. *Graals-Motiv* din *"Lohengrin"* are un profil melodic sinusoidal, iar *Graals-Motiv* din *"Parsifal"*, cu excepția repetițiilor de sunete, are un profil ascendent 100Î.

In *"Lohengrin"* acest leitmotiv este situat într-un registru supraacut, intonat exclusiv de viori, ambitusul liniei melodice fiind doar de o septimă.

In *"Parsifal"*, *Graals-Motiv* este situat într-un registru mediu şi evoluează spre acut, fiind intonat pe de o parte de trompete şi tromboni (primul motiv), iar pe de altă parte de instrumentele de suflat din lemn (al doilea motiv). Ambitusul motivului cuprinde un interval de duodecimă.

Dinamica leitmotivelor se află într-o strânsă concordanță cu profilul liniei melodice şi cu ambitusul ei. Dinamica de bază a *Graals-Motiv*-ului în *"Lohengrin"* este *piano*, ea fiind modificată doar prin uşoare oscilații; în *Graals-Motiv* din *"Parsifal"*, în cadrul primului motiv se realizează o deschidere sonoră foarte mare printr-un *crescendo* de la *piano* la *forte*, urmând ca al doilea motiv să intervină în *subito pianissimo*, profilându-se dinamic cu o uşoară deschidere şi revenire în *pianissimo* pe acordul ținut al ultimei măsuri.

Graals-Motiv din *"Lohengrin"* reprezintă un motiv construit pe principiul YANG. [58] In cazul *Graals-Motiv*-ului din *"Parsifal"* avem continua alternanță a acordurilor majore cu acorduri minore, fapt ce ne determină să categorisim acest motiv ca un motiv eterogen, ce combină cele două principii YIN şi YANG. Profilul ascendent 100% al leitmotivului accentuează latura YANG a acestuia.

Erich Rappl, în cartea sa *"Ghid al operelor lui Wagner"* [59] subliniază lipsa de originalitate în cazul *Graals-Motiv*-ului din *"Parsifal"*, susținând că aceasta nu este creația autentică a lui Wagner. El menționează că Wagner a preluat în acest scop *Amin*-ul *Kreuzkirche*-ului din Dresda, amintind că acest motiv se întâlneşte şi în *Simfonia a V-a "Reformation"* în *Re major*, op. 107 de F. Mendelssohn-Bartholdy.

---

[58] Vezi şi analiza exclusiv a *Graals-Motiv*-ului din *"Lohengrin"* la pag.30.

[59] Rappl, Erich, *op. cit.*, p. 185.

Motivul de debut al introducerii părții a I-a din această simfonie:

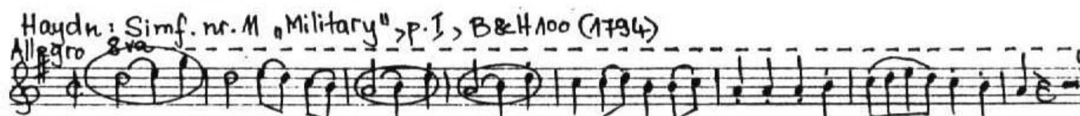


precum şi motivul de debut al temei a II-a a aceleiaşi prime părți:
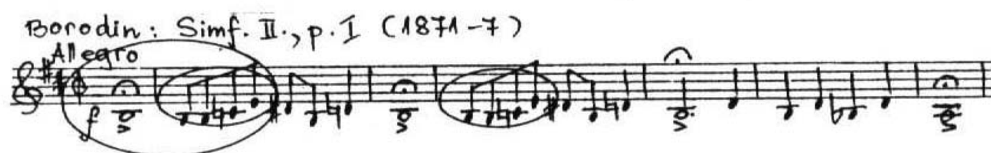


într-adevăr seamănă cu motivul de debut al *Graals-Motiv*-ului din *"Parsifal"*.

Trebuie însă să avem în acelaşi timp în vedere faptul că din punct de vedere melodic acest motiv de debut este un arhetip. Intervalul de cvartă ascendentă, fie şi prin intercalarea unei secunde, oferă dintr-o dată o deschidere fantastică unei linii melodice. Această proprietate a ei a fost recunoscută şi valorificată de către compozitori din toate timpurile. Oferim în acest sens doar câteva exemple:







Brahms: Simf. I., p. II. (1876)
Andante sostenuto

Saint-Saëns, Simf. III, op. 78, p. I, (1885-6)
Poco adagio

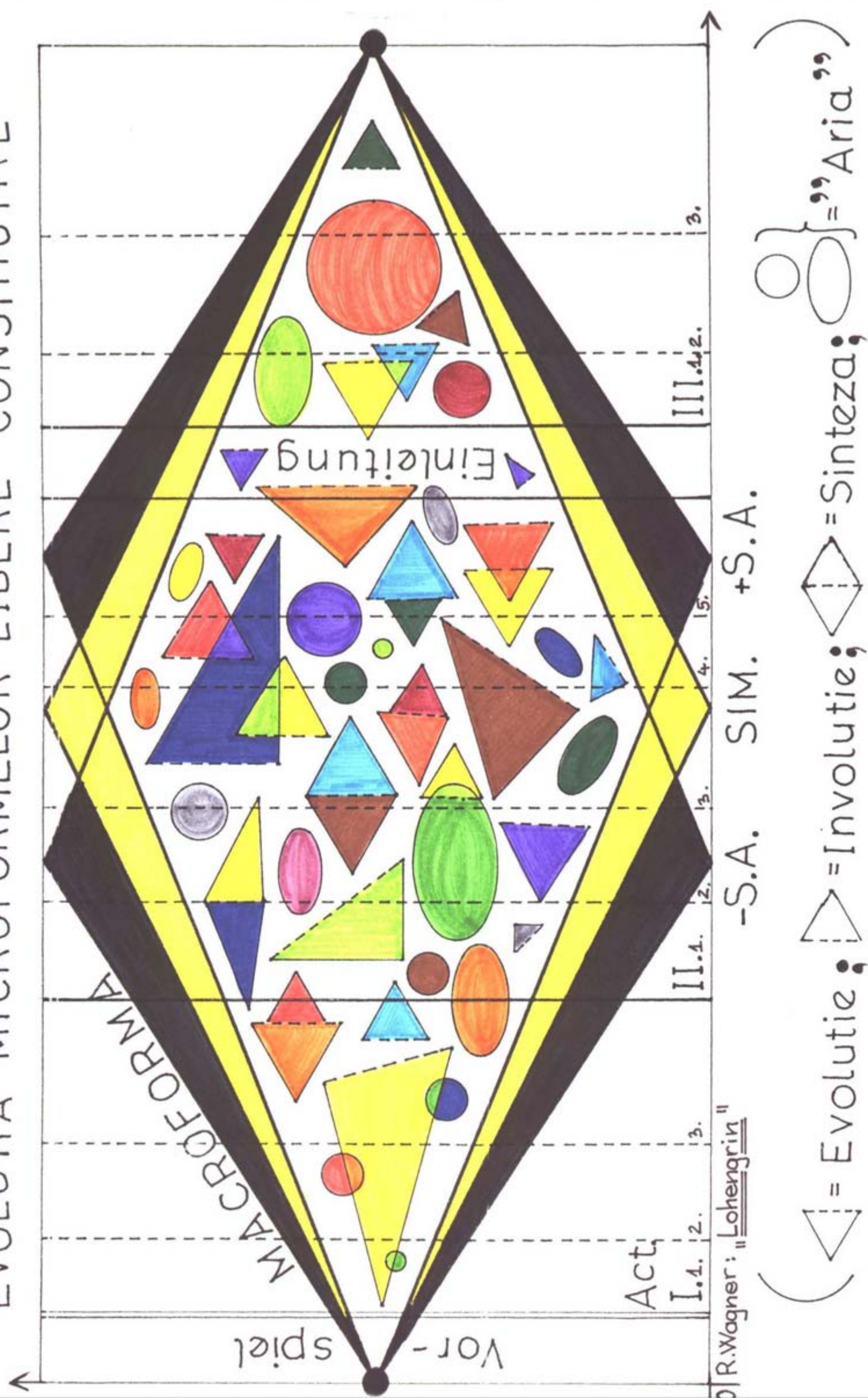
Mahler: Simf. II, „Resurrection", p. I, (1894)
Allegro maestoso

Cesar Franck merge până acolo încât construieşte o simfonie întreagă bazată pe prelucrarea acestui arhetip:

C. Franck: Simf-re, p. I., (1886-8).
Allegro non troppo

PARTEA II.

STRUCTURI DE FORME EVOLUTIVE ÎN OPERA "*LOHENGRIN*"


TABEL NR. 1.
EVOLUTIA MICROFORMELOR LIBERE CONSTITUTIVE
MACROFORMA
Vor-spiel
Einleitung
Act I.1.
2.
3.
II.1.
2.
3.
4.
5.
III.1.2.
3.
-S.A.
SIM.
+S.A.
R.Wagner: „Lohengrin"
= Evolutie; = Involutie; = Sinteza; = „Aria"

1. Evoluția microformelor libere constitutive

Pentru a avea o imagine generală despre evoluția formelor în opera "*Lohengrin*" am încercat să o reprezentă vizual, sub forma unui desen (vezi **tabelul 1**).

Pornind de la *Vorspiel (Preludiu)* am înşiruit pe axa orizontală actele operei, precum şi scenele componente, dimensiunea milimetrică acordată fiecărei scene fiind în raport proporțional cu numărul de măsuri componente ale fiecărei scene.

Pe axa verticală, vizualizată prin diverse forme geometrice am desfăşurat macroforma, şi în cadrul ei microformele libere constitutive. Este o redare fantezistă, aleatorică, personală şi ca atare subiectivă. Astfel, formele libere - evolutive şi involutive - le-am reprezentat prin triunghiuri (latura punctată determinând caracterul ei - evolutiv sau involutiv), iar formele fixe - ariile, formele BAR - le-am redat prin cercuri perfecte sau ovale.

Conturul exterior al macroformei este determinat de cele două secțiuni de aur - pozitivă şi negativă -, precum şi de punctul de simetrie al întregii opere. Folosirea culorilor negru - pentru secțiunile de aur, şi galben - pentru punctul de simetrie, este motivată de încărcătura dramatică negativă (negru) sau pozitivă (galben) a momentului scenic peste care acestea se suprapun. Cele două secțiuni de aur au astfel o încărcătură negativă. Secțiunea de aur negativă (actul II, scena 2, m. 216) coincide cu înduioşarea Elsei de către Ortrud, aceasta din urmă, prin prefăcătorie reuşind să obțină o victorie de moment, un scurt triumf al negativului. Secțiunea de aur pozitivă (actul II, scena 5, m. 222) se materializează printr-un atac verbal direct al lui Friedrich - celălalt pol negativ al acțiunii - la adresa lui Lohengrin.

Axa simetrică a întregii opere (actul II, scena 3, m. 378) coincide cu o manifestare de adorație însuflețită a corului la adresa lui Lohengrin:

"Bărbații (cu însuflețire):

Nu pregetați de fel,
Şi alergați sub steag!
Alăturea cu el
Luptați-vă cu drag!
El e trimes din cer
Spre slava astei țări! [1]

[1] Wagner, Richard, *Lohengrin*, (libret), în vol.: Wagner, R., *Olandezul zburător*, în româneşte de Şt. O. Iosif, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 230.

2. Sistematizarea structurilor de formă componente ale discursului muzical

TABEL NR.2.

A. FORME EVOLUTIVE (evoluție - involuție)

1) MUZICĂ ORCHESTRALĂ

„Background music" - Muzică de fond	Caracter de preludiu	Caracter de interludiu	Caracter de postludiu

2) MUZICĂ DE ACȚIUNE (Text + Muzică)

„Sprech"-Vorbit „Sprechgesang" - Cântatul vorbit	Cantilena-Recitativo		Arioso-Recitativo			Cor
	Secco	Accompagnato	Dramatic	Epico-dramatic	Fragment de Arie	

B. FORME ÎNCHISE (FIXE)

Leitmotive	Forme BAR	Forme bistrofice, tristrofice	Rondo	etc. ...

Distingem din acest punct de vedere (vezi **tabelul 2**) două categorii mari de forme: - pe de o parte *formele libere (evolutive sau involutive)*. Ele se subîmpart în:

1) *muzică pur orchestrală* - fără text - având caracter de *Background music*[2] (muzică de fond), sau muzică cu caracter de preludiu, interludiu, sau postludiu;

2) *muzică de acțiune (text + muzică)*, în cadrul căreia distingem secțiuni de *Sprech* sau *Sprechgesang*, secțiuni de *cantilena recitativo* (*secco* sau *accompagnato*), secțiuni de *arioso recitativo*, precum şi secțiuni de cor.

Alături de formele libere, în cadrul operei există pe de altă parte *formele închise (fixe)* - de diverse dimensiuni, pornind de la motive şi ajungând la dimensiunea integrală a unei scene. Se includ aici leitmotivele, forme BAR, forme binare şi ternare, forma de rondo etc.

Referitor la secțiunile de *recitativo* trebuie să specificăm faptul că ele pot fi de sine stătătoare, sau pot fi secțiuni componente ale unei forme închise (de exemplu *Abgesang*-ul unei forme-*Bar* - vezi Actul I, Sc. 2, m. [27-48]).

---

[2] Adoptarea termenilor dintr-o limbă străină, o facem în funcție de nuanța sonoră pe care o considerăm mai potrivită pentru fenomenul materializat pe care dorim să-l conturăm verbal.

3. Structuri de formă evolutive - muzică orchestrală (exemple - analize).

3.1 Secțiuni de *Background-music*

Momentele de *Background-music* nu constituie secțiuni de formă izolate de contextul scenic dat. Termenul de *Background-music* nu consacră deci o nouă formă muzicală, deci nu urmărim prin utilizarea termenului crearea unei noi denumiri pentru a determina un nou tip de arhitectură muzicală. Acest termen exprimă funcțiunea scenică a unui fragment muzical. Astfel, din punct de vedere formal, momentele de *Background-music* sunt segmente ce fac parte din cadrul unei forme mai mari: închise (forme-*Bar*, rondo sonată etc.) sau deschise (secțiuni de *recitativo*, fragmente de cor - tip motet brahmsian). Subliniem de asemenea faptul că aceste momente sunt strâns legate de acțiunea scenică, ea fiind în prim plan şi nu muzica. Acest fapt nu scade însă cu nimic efectul ilustrativ al muzicii. In acelaşi timp, secțiunile de *Background-music* se pot extinde şi pe întreg parcursul unei introduceri orchestrale (actul III, scena 3, m. 1-112).

Alte exemple pentru *Background-music*:

- act. I, sc. 2 (m. 245-248); (m. 262-267); (m. 287-289)
- act. I, sc. 3 (m. 227-243); (m. 391-422)
- act. II, sc. 1 (m. 53-61); (m. 166-170)
- act. II, sc. 3 (m. 57-105) / sc. 5 (m. 465-469)
- act. III, sc. 2 (m. 451-462) / sc. 3 (m. 1-112) etc.

Exemplul muzical de mai jos reprezintă momentul desfăşurării luptei dintre Lohengrin şi Friedrich. Fragmentul cuprinde 32 de măsuri şi se divizează în două segmente de formă:

1) m. 391-399 (9 măsuri)

2) m. 400-422 (23 măsuri).

(Alle treten unter grosser, feierlicher Aufregung an ihre Plätze zurück, die sechs Kampfzeugen bleiben bei ihren Speeren dem Ringe zunächst; die übrigen Männer stellen sich in geringer Weite um ihn her. Elsa und die Frauen im Vordergrunde unter der Eiche bei dem Könige. Auf des Heerrufers Zeichen blasen die Trompeter den Kampfruf. – Lohengrin und Friedrich vollenden ihre Waffenrüstung.)

1.

391. 8 ff

Tromp. Auf der Bühne

392. 8

(Der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt damit dreimal auf den an der Eiche aufgehängten Schild.)

394. 8

396. ff 8

398. 8

2.

(Erster Schlag.) (Zweiter Schlag.)

(Lohengrin und Friedrich treten in den Ring.) (Sie legen den Schild vor und ziehen das Schwert.)

(Sie beginnen den Kampf, Lohengrin greift zuerst an.)

Schnell.

401. ff (Dritter Schlag.)

V. A. 301

406. ff

411. ff

(Hier streckt Lohengrin mit einem weitausgeholten Streiche Friedrich nieder.)

416. ff

(Friedrich versucht sich wieder zu erheben, taumelt einige Schritte zurück u. stürzt zu Boden.)

424. LOHENGRIN. (das Schwert auf Friedrich's Hals setzend.) (von ihm ablassend.)

Durch Got-tes Sieg ist jetzt dein Le-ben mein: ich schenk' es dir, –

(Alle Männer nehmen ihre Schwerter wieder an sich und stossen sie in die Scheiden; die Kampfzeugen ziehen die Speere aus der Erde; der König nimmt seinen Schild von der Eiche. Alles stürzt jubelnd nach der Mitte und erfüllt so den vorherigen Kampfkreis. Elsa eilt auf Lohengrin zu.)

Langsam.

mögst du der Reu' es weihn!

Sehr lebhaft.

SOPR. ALT. TEN. BASS. CHOR.
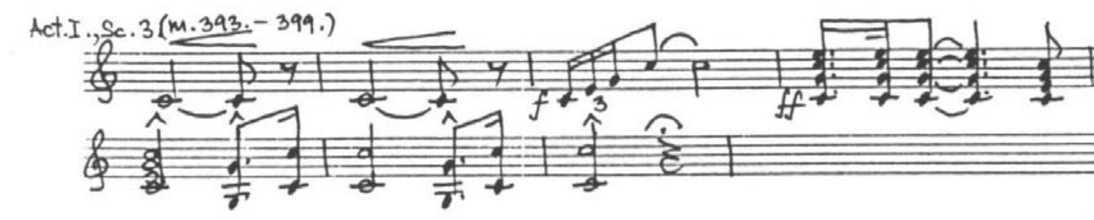
Sieg! Sieg! Sieg!

Sehr lebhaft.

ff Volles Orch.

V. A. 301

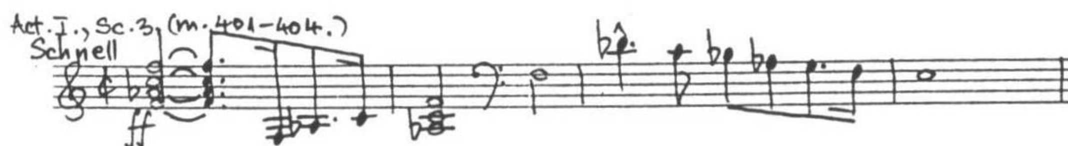
1) In primul segment muzical domină leitmotivul tip semnal *Königsruf*:



fiind acompaniat de o figurație de treizecişidoimi a corzilor (în măsura 9/8 - fapt ce nu reiese din extrasul de pian - acesta neindicând în măsura 391 schimbarea metrică (în loc de grupuri de câte 8 treizecişidoimi în partitura de orchestră sunt grupuri a câte 12 treizecişidoimi).

Fragmentul este conceput în tonalitățile *La b major, sol minor* şi *Do major*.

2) Al doilea segment muzical este dominat de leitmotivul nr. 9. *Gotteskampf-Motiv*:



fiind prelucrat în imitații canonice, de fagot, suflători de alamă şi corzile grave, în timp ce viorile şi violele intonează o gamă descendentă:

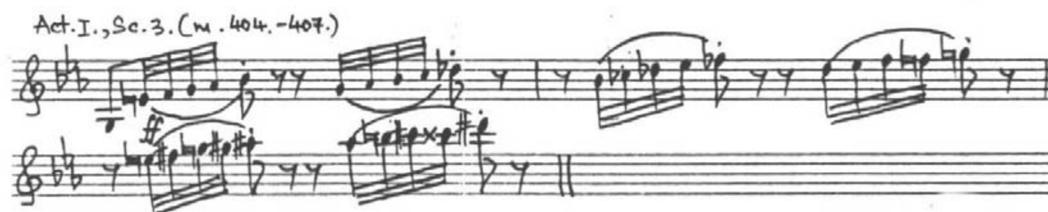


structurată pe schema semitonică:

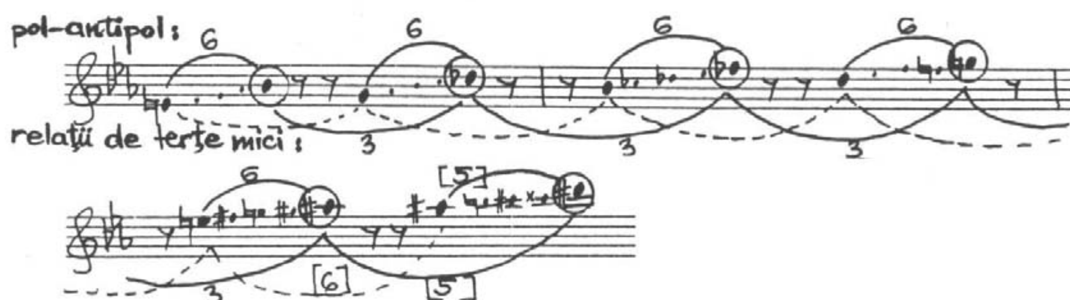
2 2 1 2 2 1 2 2 2 1 2 2 2 2 1 1 2 2 1 2 2 1

formulă cromatică întoarsă

fiind urmată de scurte pasaje de gamă ascendente:
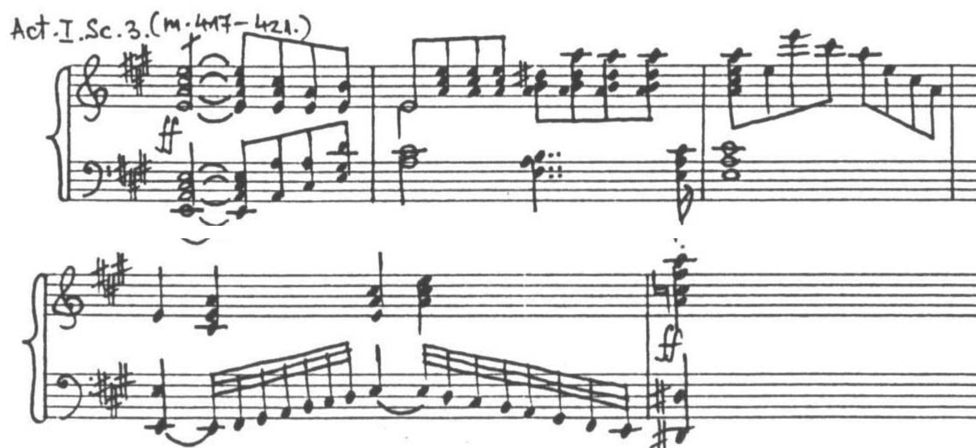


având următoarea structură:
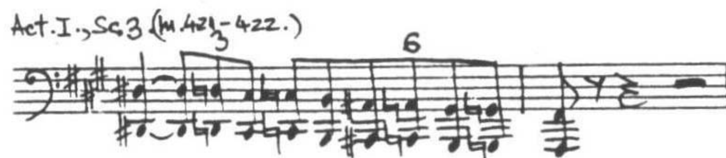


Perioada de 6 măsuri analizată mai sus este dezvoltată secvențial în trei trepte ascendente. Motivele ascendente şi descendente - tip săgeată - simbolizează dramaturgic loviturile de sabie ale lui Lohengrin şi Friedrich. In înşiruirea tonalităților fragmentului observăm de asemenea o ordonare de terțe mici, astfel:

(m. 400-405)	→	(m. 405-411)	→	(m. 411-414)
fa minor		*sol # minor*		*si minor*
	3		**3**	

Faptul că lupta este câştigată de Lohengrin este sugerată muzical prin apariția leitmotivului *Lohengrin-Motiv*:



Prăbuşirea lui Friedrich la pământ este redată printr-un pasaj cromatic descendent al corzilor:



3.2 Articulații cu caracter de preludiu

Cel mai elocvent exemplu de articulație cu caracter de preludiu îl reprezintă însăşi preludiul operei.[3]

Analiza preludiului o prezentăm schematic în două grafice (**Tabelul nr. 3** şi **Tabelul nr. 4**).

Tabelul nr. 3. conține reprezentarea în culori a orchestrației, secțiunile de formă componente, şi analiza tonală (fiecărei tonalități acordându-i o culoare). Pe baza tabelului deducem următoarele observații de analiză:

1) <u>orchestrația</u> preludiului este realizată în trepte - (principiu baroc [!] de orchestrație), ea fiind cea care determină structurarea formei în 7 secțiuni, astfel:

- *secțiunea I* (m. 1-4) conține leitmotivul *Graalsklänge* interpretată de viori, flaut şi oboi;

- *secțiunea II* (m. 5-20) - viorile rămân singure; Wagner foloseşte aici flageoletul ca efect special dramaturgic;

- *secțiunea III* (m.20-36) - începutul ei este marcat de introducerea suflătorilor de lemn;

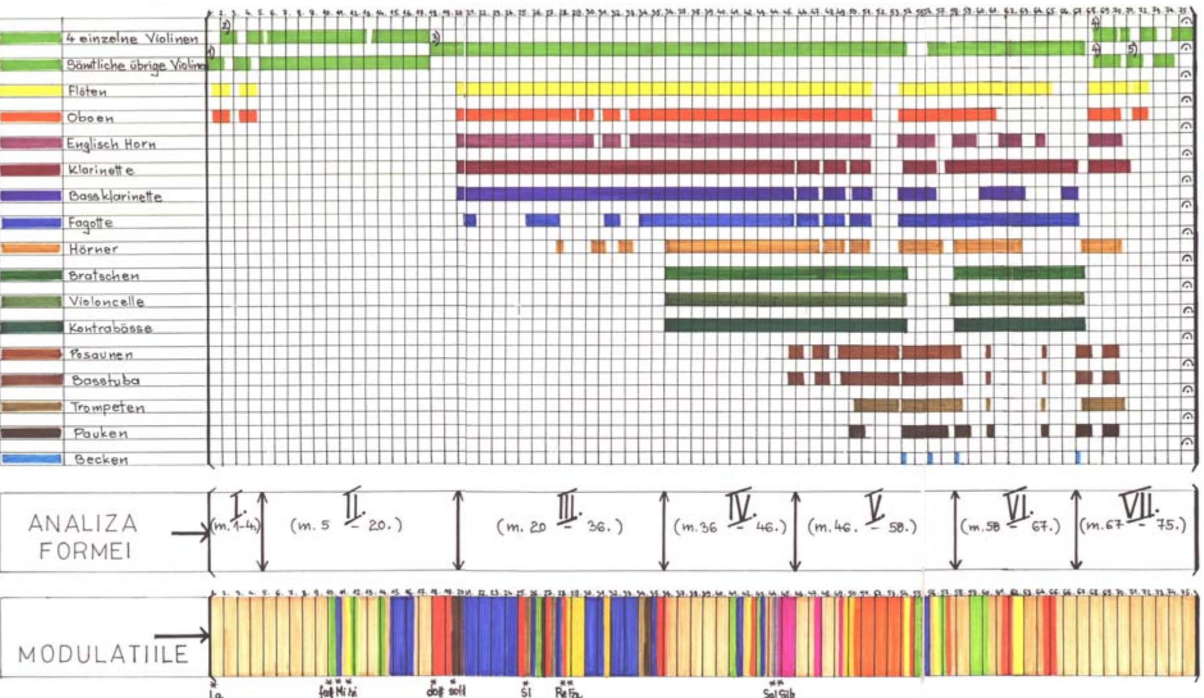
- *secțiunea IV* (m. 36-46) - aduce cu sine culoarea corzilor grave (viole, violonceli, contrabaşi);

- *secțiunea V* (m. 46-58) - intră suflătorii de alamă, aducând cu sine şi instrumentele de percuție (*Pauken, Becken*);

<u>Observație</u>: odată cu împlinirea sonorității în *tutti*, orchestrația începe să se sfărâme;

[3] Menționăm în acelaşi timp, că preludiul operei constituie şi unul dintre macrostructurile specifice operei *"Lohengrin"*.

TABEL NR.3.
R. WAGNER - „LOHENGRIN" - VORSPIEL [6]



COMPONENȚA ORCHESTRALĂ:

3 Flöten
2 Oboen
1 Englisch Horn
2 Klarinetten in A
1 Bassklarinette in A
3 Fagotte
4 Hörner
3 Trompeten
3 Posaunen
1 Basstuba
Pauken
Becken
Streicher

1) „Sämtliche übrige Violinen in 4 gleich stark besetzten Partien.

2) Durch Flageolett hervorzubringen.

3) Von hier an sämtliche Violinen nach der gewöhnlichen Ordnung der Pulte in 4 gleichen Partien.

4) Durch Flageolett hervorzubringen

5) Natürlich

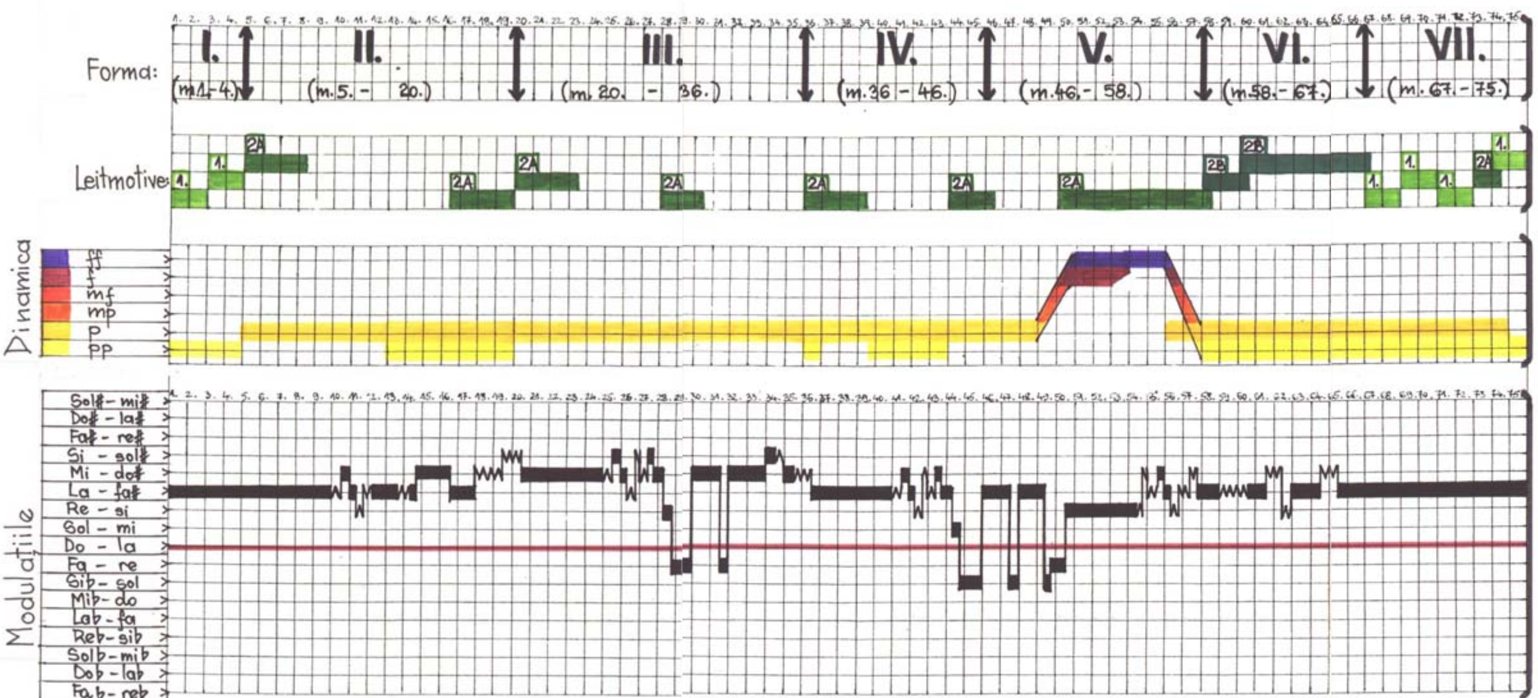
6) Aufführungsdauer: 7 Minuten.

LEGENDA:

La major		*) Cu steluță sunt notate primele apariții a tonalităților.
fa# minor		
Mi major		
si minor		
do# minor		
sol# minor		
Si major		
Re major		
Fa major		
Sol major		
Sib major		

TABEL NR.4.

R. Wagner: „Lohengrin" - Vorspiel



- *secțiunea VI* (m.58-67) - realizează acea pulverizare orchestrală de care am amintit mai sus;

-*secțiunea VII* (m. 67-75) - sonoritatea evoluează treptat, ajungând în final să revină la punctul de pornire (vezi semnificația dramaturgică a acestui procedeu în programul literar al preludiului).

Din punct de vedere al orchestrației, ca centru de greutate al formei se impune secțiunea de aur pozitivă (0,618) - măsura 46,35 a preludiului - ce coincide cu începutul secțiunii a 5-a - apariția suflătorilor de alamă.

2) modulațiile: din punct de vedere tonal, centrul de greutate al preludiului îl constituie punctul de simetrie al acestuia [4], şi anume revenirea tonalității inițiale *La major*, după o absență îndelungată, răstimp marcat de o serie întreagă de modulații. Tot în acest context se remarcă şi plaja tonală - *Mi major* - a secțiunii a III-a. Analizând statistic prezența tonalităților obținem următorul procentaj:

Tonalitatea	VORSPIEL	
	Nr. măsuri	Nr. apariții
DO# major		
la# minor		
FA# major		
re# minor		
Si major	1,25	3
sol# minor	1,75	3
Mi major	13,25	11
do# minor	6	9
LA major	35,25	15
fa# minor	5,75	9
RE major	4	2
si minor	2,75	5
SOL major	0,50	1
mi minor		
DO major		

DO major		
la minor		
FA major	2,50	3
re minor		
Si b major	2	3
sol minor		
Mi b major		
do minor		
LA b major		
fa minor		
RE b major		
si b minor		
SOL b major		
mi b minor		
DO b major		
la b minor		

Cele mai multe măsuri sunt deci dominate de tonalitatea *La major* (aici tonalitatea Graalului), ea având şi cel mai mare număr de apariții. Este urmată de tonalitatea *Mi major*, atât ca număr de măsuri ocupate, cât şi ca număr de apariții.

[4] De aici reiese că, în cadrul preludiului se evidențiază de fapt atât secțiunea de aur, cât şi punctul de simetrie, dar în planuri diferite.

Christian Fr. D. Schubart în cartea sa "*Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst*" caracterizează din punct de vedere expresiv aceste tonalități astfel:

"*la* major. Această tonalitate conține declarațiile unei *iubiri nevinovate*, *mulțumirea* de sine, *speranța revederii* la *despărțirea de persoana iubită*, seninătate tinerească şi *încrederea în Dumnezeu*."[5]

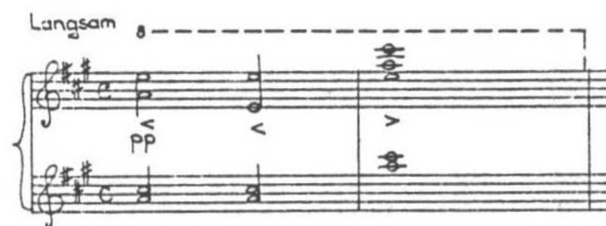
"*mi* major. *Chiotul zgomotos*, *bucuria radioasă* şi o plăcere încă neîmplinită îi sunt proprii."[6]

O altă prezență compactă şi importantă în lumea sonoră a preludiului o are tonalitatea *Re major*. Apare doar pasager în secțiunea a III-a, urmând ca în secțiunea a V-a să constituie culoarea punctului culminant al preludiului. Acest punct culminant este realizat nu numai prin tutti orchestral, dar şi prin dinamică (vezi astfel **Tabelul nr. 4** - grafica colorată a dinamicii) ce pe parcursul a 2 măsuri realizează un crescendo de la piano până la fortissimo.

Tot în cadrul **Tabelului nr. 4** este reprezentată pulsația tonală pe scara cvintelor. Din grafic reiese că majoritatea tonalităților utilizate sunt tonalități cu diezi (primând cele majore). Doar pe alocuri utilizează Wagner tonalități cu bemoli, şi dintre acestea doar *Fa major* şi *Si b major*.

3) <u>materialul muzical</u>: baza motivică a întregului preludiu este asigurată de trei leitmotive:

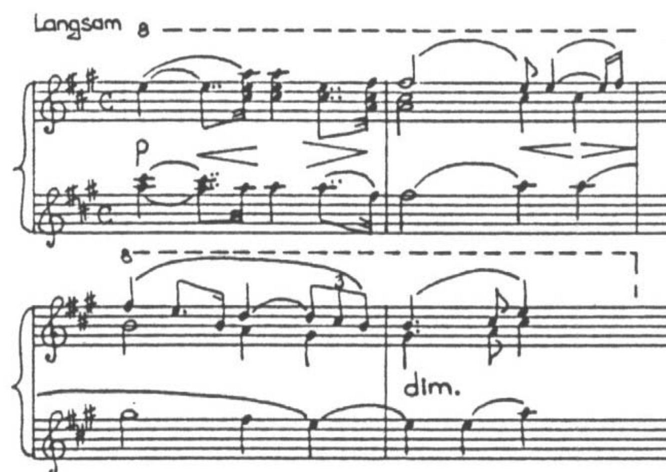
1. *Graalsklänge* - Vocea Graalului - Preludiu (m. 1-2)
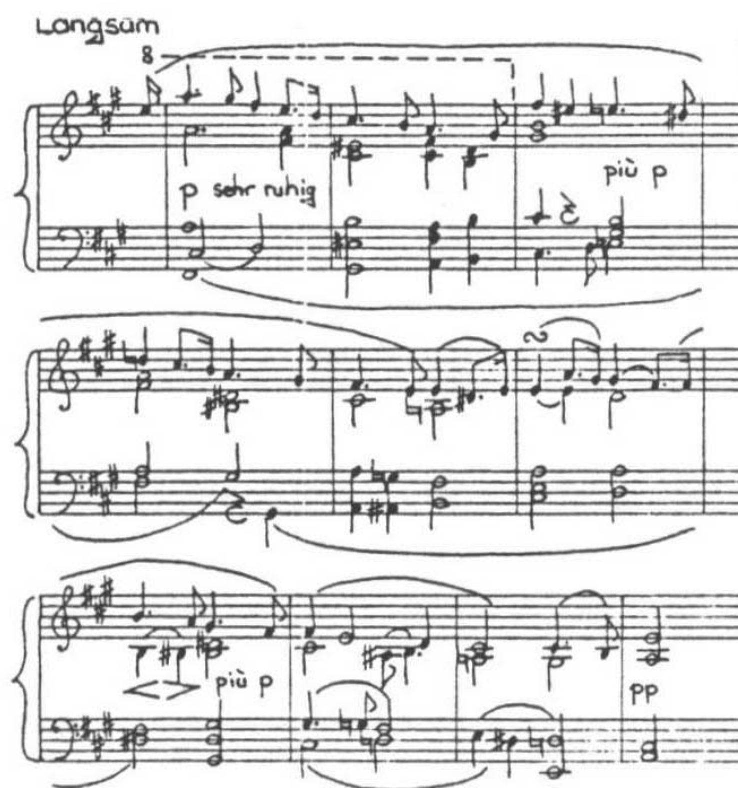


[5] Schubart, Ch. Fr. D., *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*, Editura muzicală, Bucureşti, 1983, p.325.

[6] idem, p. 324.

2A. *Graals-Motiv* - Motivul Graalului - Preludiu (m. 5-8)



2B. *Trennungsklage* - Durerea despărțirii - Preludiu (m. 58-67)



Astfel, precum reiese şi din **tabelul nr. 4**:

- secțiunea I este dominată de leitm. nr. 1 - *Graalsklänge*
- secțiunea II " 2A - *Graals-Motiv*
- secțiunea III " 2A - *Graals-Motiv*
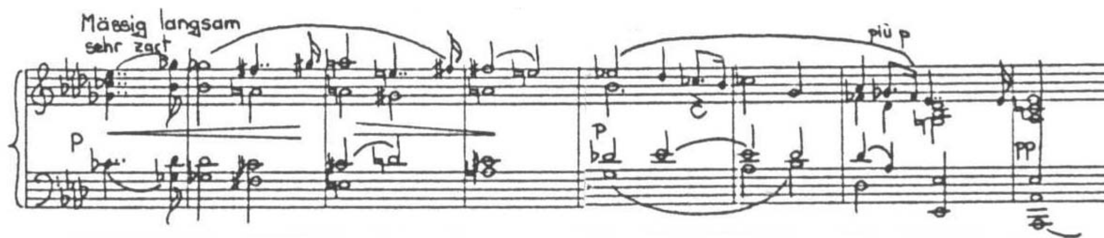
- secțiunea IV " 2A - *Graals-Motiv*
- secțiunea V " 2A - *Graals-Motiv*
- secțiunea VI " 2B - *Trennungs-klage*
- secțiunea VII " 1 - *Graalsklänge* şi 2A - *Graals-Motiv*

Locul principal îl ocupă deci leitmotivul 2A - *Graals-Motiv*, pe parcursul preludiului fiind supus unei permanente variații armonice, asemenea unui glob de cristal în care se reflectă culorile spectrului de lumini. De aici reiese caracteristica sa de formă liberă, evolutivă.

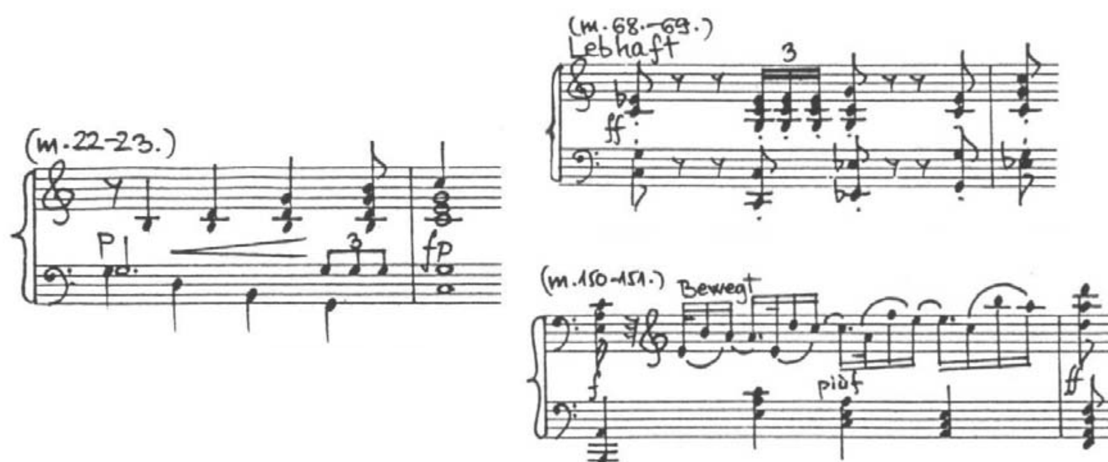
3.3 Secțiuni cu caracter de interludiu

Un specific al secțiunilor cu caracter de interludiu în opera "*Lohengrin*" este dimensiunea lor redusă. Spre deosebire de secțiunile de *Background-music*, aceste secțiuni nu îşi asumă rolul de a asigura fundal sonor pentru o anumită acțiune scenică, ci mai degrabă reprezintă momente de suspans ale acțiunii, redând sonor eventual anumite stări sufleteşti, sau întărind sensul unei fraze pronunțate. In primul caz, ele pot să îmbrace o alură motivică melodioasă, cum este cazul măsurilor 28-48 din scena a 2-a a actului I - care este o secțiune de *recitativo* al regelui (*Abgesang*-ul formei BAR cuprinsă între măsurile 1-60 ale scenei respective), fiind întreruptă după fiecare frază a regelui, de scurte interludii orchestrale. Materialul motivic al acestor interludii are la bază leitmotivul nr. 5 - *Unschulds -Motiv* (Motivul nevinovăției):

Unschulds-Motiv - act.I, sc.2, (m. 9-16)



In al doilea caz, secțiunile cu caracter de interludiu îşi asumă rolul de a puncta anumite fraze din text. Scena a 1-a a actului I oferă numeroase exemple în acest sens:



3.4 Secțiuni cu caracter de postludiu

După cum sugerează şi termenul: "*postludiu* (<lat. *post* - după + *ludus* -joc)", postludiul reprezintă o *"secțiune de încheiere sau secțiune suplimentară independentă de la sfârşitul operei muzicale"*[7]

Vezi astfel în opera *"Lohengrin"* postludiile actelor I, II, şi III.

Observăm că toate cele trei finale de acte sunt concepute în dinamica fortissimo, prima în tonalitatea *Si b major* - exprimând bucuria sosirii lui Lohengrin, a doua în *Do major* - bucuria cununiei lui Lohengrin cu Elsa, şi a treia în tonalitatea *La major* - tonalitatea Graalului şi implicit a lui Lohengrin. Toate cele trei au ca şi caracteristică realizarea lor prin figurație acordică, arpegii, pasaje semicromatice, materialul figurației constituindu-l mai ales acordul final.

4. Structuri de formă evolutive - muzică de acțiune (text + muzică) - exemple, analize.

4.1 Sprech - Sprechgesang

Deja din această perioadă componistică de tinerețe, Wagner manifestă tendința de a realiza o comuniune foarte strânsă între text şi muzică. In opera *"Lohengrin"*, vorbirea sau *Sprechgesang*-ul propriu-zis nu este folosit. In schimb, întâlnim fraze de *recitativo* ce au

[7] *Dicționar de termeni muzicali*, coordonator ştiințific Zeno Vancea, Editura ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 389.

profilul unui recitativ recto-tono- numit cu termenul împrumutat din folclor. Acest lucru nu este nici pe departe rezultatul unei influențe folclorice. Wagner recurge la acest mod de expresie din motivații pur dramaturgice. Oferim în acest sens două exemple, ambele făcând parte din scena a 1-a a actului I:

I.1.(226.-229.) KÖNIG
Be-gin-nen soll nun das Ge-richt!

I.1.(236.-241.) HEERRUFER:
Soll hier nach Recht und Macht Ge-richt ge-hal-ten sein?

4.2 *Cantilena Recitativo (Secco - Accompagnato)*

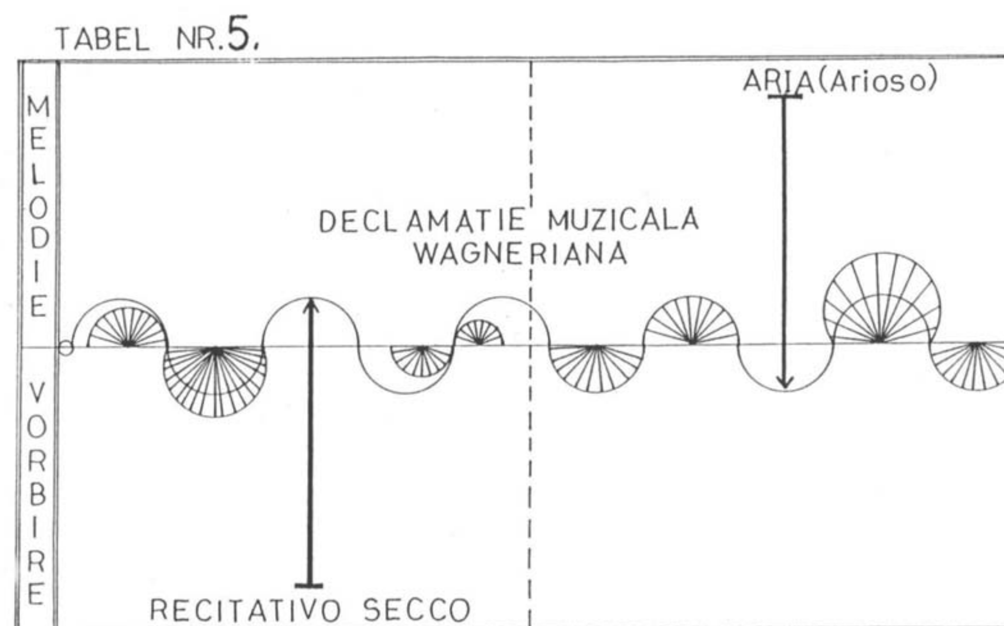
In articolul din *"Dicționar de termeni muzicali"*[8] despre recitativ, autoarea articolului - Carmen Aurora Betea, cu referire la recitativul wagnerian foloseşte următoarea formulare:

"*Recitativul generalizat al operelor lui Wagner provine din* ***arioso***".

După părerea noastră, recitativul în cadrul operelor lui Wagner nu poate fi îngrădit în aceeaşi categorie, şi cotat printr-o singură denumire ca fiind generalizat. Fenomenul este mult prea complex pentru a fi restrâns la un singur cuvânt: - *generalizat*. Recitativul nu provine din *arioso*. Tipul de declamație muzicală wagneriană i-a naştere dintr-o permanentă întrepătrundere dintre *recitativo*-ul secco şi aria (sau *arioso*). Această continuă mişcare sinusoidală este amplificată sau diminuată fie în zona melodiei, fie în zona vorbirii (vezi **tabelul nr. 5**).

---

[8] op.cit, p. 407-408.



Astfel, întâlnim în "*Lohengrin*" segmente de *recitativo secco* a cărei susținere orchestrală poate fi înlocuită prin bas cifrat. Ca şi exemplu în acest sens vezi: act.I, scena 1, (m. 103-118)

I. 1.(103.–118.) KÖNIG:

Komm' ich zu euch nun, Män- ner von Brabant, zur

Hee-resfolg' nach Mainz euch zu ent-bie-ten, wie muss mit

Schmerz und Kla-gen ich er-sehn, dass oh-ne Fürs-ten ihr in Zwie-tracht

lebt! Ver-wir-rung, wil-de Feh-de wird mir kund; drum ruf ich

dich, Friedrich von Tel-ramund! Ich kenne dich als al-ler Tugend

Preis, jetzt re-de dass der Drangsal Grund ich weiss.

„Bas cifrat" pentru recitativo secco

I.1. (103–118.) KÖNIG:

Komm' ich zu euch nun, Män-ner von Bra-bant, zur

Hee-resfolg' nach Mainz euch zu ent-bie-ten, wie muss mit

Schmerz und Kla-gen ich er-sehn, dass oh- ne Fürs-ten ihr in Zwietracht

lebt! Ver-wir-rung, wil-de Feh-de wird mir kund; drum ruf ich

dich, Fried-rich von Tel-ra-mund! Ich ken-ne dich als al-ler Tugend

Preis, jetzt re-de dass der Drang-sal Grund ich weiss.

Aceeaşi scenă ne oferă şi exemplu de *recitativo accompagnato* (vezi măsurile 204-222):

I. 1. (204.-222.)

KÖNIG

Welch fürchter-li-che Kla-ge sprichst du aus!

Wie wä-re mög-lich sol-che gros-se Schuld?

FRIEDRICH:

O Herr, traum-se-lig ist die eit-le Magd die mei-ne Hand voll Hochmuth von sich stiess. Ge-hei-mer Buhl-schaft klag' ich drum sie an: sie wähnte wohl wenn sie des Bruders le-dig dann könnte sie als Herr-in von Bra-bant mit Recht dem Lehns-mann ih-re Hand ver-wehren und of-fen des ge-heimen Buh-len pflegen.

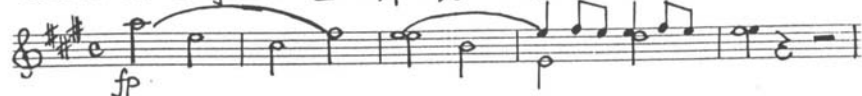
cresc.

Fragmentul este deosebit de interesant, deoarece unele măsuri pot fi și aici înlocuite prin bas cifrat, în timp ce partida vocală a întregului fragment are puternice valențe de *arioso*.

TABEL NR.6.

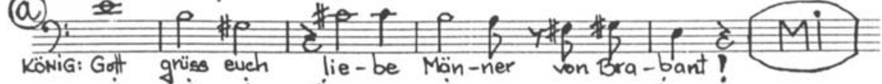
RETORICĂ SOLEMNĂ

Beethoven: Simfonia a VII-a, p. I, (m. 1-5.)



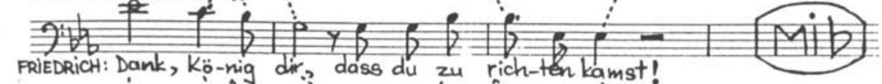
Richard Wagner: „LOHENGRIN":

ⓐ I. 1. (măs. 46-50.)
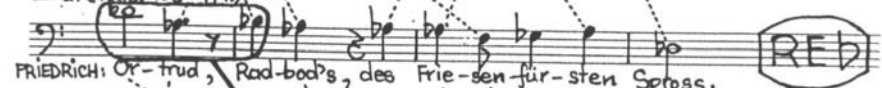


-1 semiton

ⓑ I. 1. (măs. 120-122.)
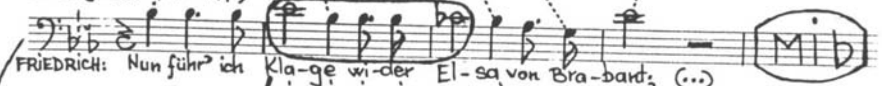


-1 ton

ⓒ I. 1. (măs. 168-171.)
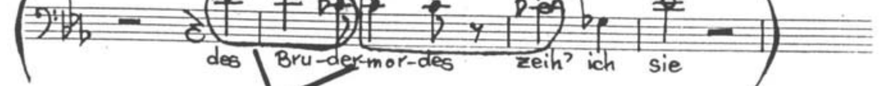


+1 ton

ⓓ I. 1. (măs. 174.-177.)



+1 semiton
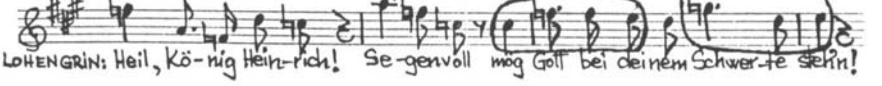
ⓔ (măs. 178.-181.)



ⓕ I. 1. (223-225.)



ⓖ I. 3. (61-64.)



4.2.1 Elemente de retorică solemnă

Analizând structura intervalică a *recitativo*-urilor din "*Lohengrin*" am dedus că există anumite elemente comune de retorică solemnă (vezi **tabelul nr. 6**). Frazele enunțiative în multe cazuri circumscriu octava, având totodată un profil descendent (vezi exemplele **a, b, c**). Pe lângă strânsa înrudire intervalică a frazelor (înrudiri asupra cărora am atras atenția prin liniile punctate) există şi anumite turnuri melodice specifice frazei retorice solemne. Aceste turnuri constau într-un salt de cvartă perfectă, (de obicei descendent, dar posibil şi ascendent) urmat de o revenire printr-o secundă mică. Formula poate fi şi inversată - secundă mică, urmată de un salt de cvartă perfectă în direcție opusă (ex. **e**). Pot exista de asemenea şi variații intervalice ale acestei turnuri. Din punct de vedere ritmic, fiecare dintre aceste turnuri melodice adoptă un ritm punctat.

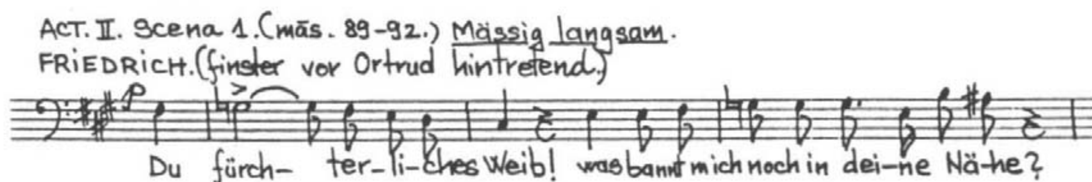
Remarcăm o foarte strânsă înrudire a acestui tip de retorică la Wagner - opera "*Lohengrin*" - cu primele cinci măsuri ale "*Simfoniei a VII-a*" de Beethoven (vezi exemplul muzical din chenar).

4.2.2 Stilul *recitativo*-ului, raportat la personaje

Privind *recitativo*-urile din "*Lohengrin*", un deosebit interes prezintă analiza stilului de *recitativo* raportat la personajele (şi implicit caracterul personajelor) care intonează acel *recitativo*. Se pune următoarea întrebare:

- în cadrul *recitativo*-urilor există oare turnuri melodice specifice câte unui personaj, în funcție de caracterul acestuia, sau Wagner generalizează procedeul său, astfel modalitatea de structurare a *recitativo*-ului fiind determinată în exclusivitate de intonația vorbirii şi ritmul textului, într-un cadru armonic dat? Este oare *recitativo*-ul impregnat de tensiunea dramatică a situației?

Să comparăm cele două fraze de mai jos, prima intonată de Friedrich, iar a doua de Lohengrin:





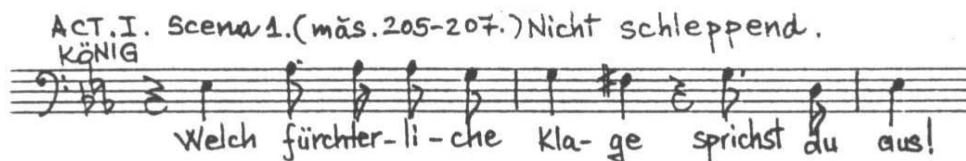
La începutul frazei amândoi rostesc aceleaşi cuvinte, într-un tempo lent şi o dinamică scăzută. Insă, cu toate că tensiunea dramatică a situaţiei este în ambele cazuri foarte ridicată, starea de spirit a celor doi diferă. In timp ce Friedrich păşeşte înaintea Ortrudei întunecat şi posomorât, Lohengrin îşi aţinteşte sever şi hotărât privirea asupra ei, păstrându-şi în acelaşi timp demnitatea. Ca urmare, în timp ce sunetele intonate de Friedrich se derulează configurând o structură pol - antipol:



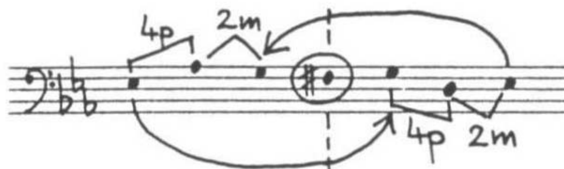
Lohengrin pronunţă aceleaşi cuvinte circumscriind melodic o structură acordică minoră:



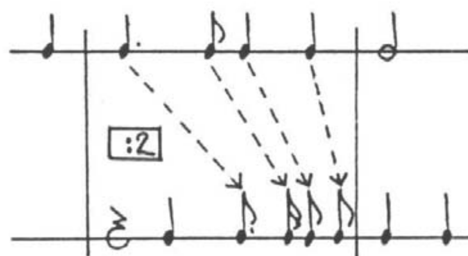
Acelaşi cuvânt "*fürchterliches*" (înfricoşătoare) este rostit şi de rege după acuzaţia lui Friedrich adusă Elsei în scena a 1-a, actul I:



In acest caz Wagner realizează un joc melodic simetric:



Se remarcă o asemănare cu fraza cântată de Lohengrin, odată prin notele repetate, precum şi prin diminuţia ritmică a cuvântului "*fürchterliche*":



Deducem prin urmare că profilul intervalic al *recitativo*-ului este influențat de personajul care îl cântă, de caracterul personajului respectiv. Wagner nu generalizează deci procedeul său. In altă ordine de idei, în toate cele trei exemple accentul intonațional vorbit al cuvântului "*fürchterliche*" este evidențiat ritmic printr-o valoare mai lungă decât celelalte valori de note între care se încadrează. Lungimea frazelor cântate este în mod firesc determinată de lungimea versului, iar lungimea fragmentului muzical este influențată de lungimea strofei.[9]

4.3 Actul I, scena 1 - un recitativ aproape continuu

4.3.1 Tabel general al secțiunilor componente

Pentru a avea o viziune generală asupra felului concret în care se succed secțiunile componente ale unei scene, am realizat un grafic generalizator (vezi **tabelul nr. 7**). Astfel, pe axa orizontală, fiecărei măsuri i-am acordat dimensiunea de 1 mm, în timp ce axa verticală am împărțit-o în 6 compartimente, în ordine ascendentă: *parlare*, *recitativo secco*, *recitativo accompagnato*, *cantillazione*, *arioso*, *aria*. In cadrul segmentelor de formă, fiecărui personaj i-am acordat un anumit tip de reprezentare grafică. Segmentele care au valențe duble sau chiar triple, le-am proiectat în zona aferentă prin linii punctate.

[9] Wagner delimitează secțiunile de *recitativo* de fragmentele de arii şi prin modul de punere în pagină a textului literar în libret. Fragmentele de arii sunt scrise cu un aliniat mai înăuntrul paginii decât *recitativo*-urile. Liniile melodice ale "ariilor" cântate de Elsa, precum şi cele cântate de Lohengrin au o sonoritate globală mult mai consonantă decât liniile melodice ale fragmentelor de arii cântate de Ortrud şi Friedrich. Bine- înțeles, şi în structurarea acestora contextul dramaturgic îşi spune cuvântul.

TABEL NR. 7.

ERSTER AKT, Erste Scene

FORME ÎNCHISE

CANTARE: ARIA / ARIOSO / CANTILENA

RECITATIVO: ACOMP. / SECCO / PARLARE

LEITM.

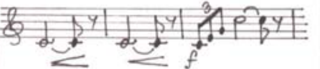
TONALIT.

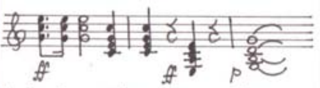
KÖNIG · CHOR · FRIEDRICH · HEERRUFER

LEITMOTIVELE

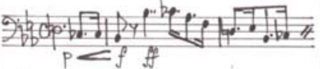
care apar pe parcursul scenei 1 din actul I.

Leitm. 3. „Königsruf"

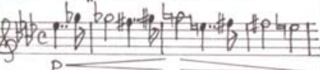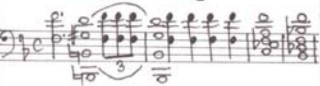




Leitm. 4. „Motiv der Anklage"

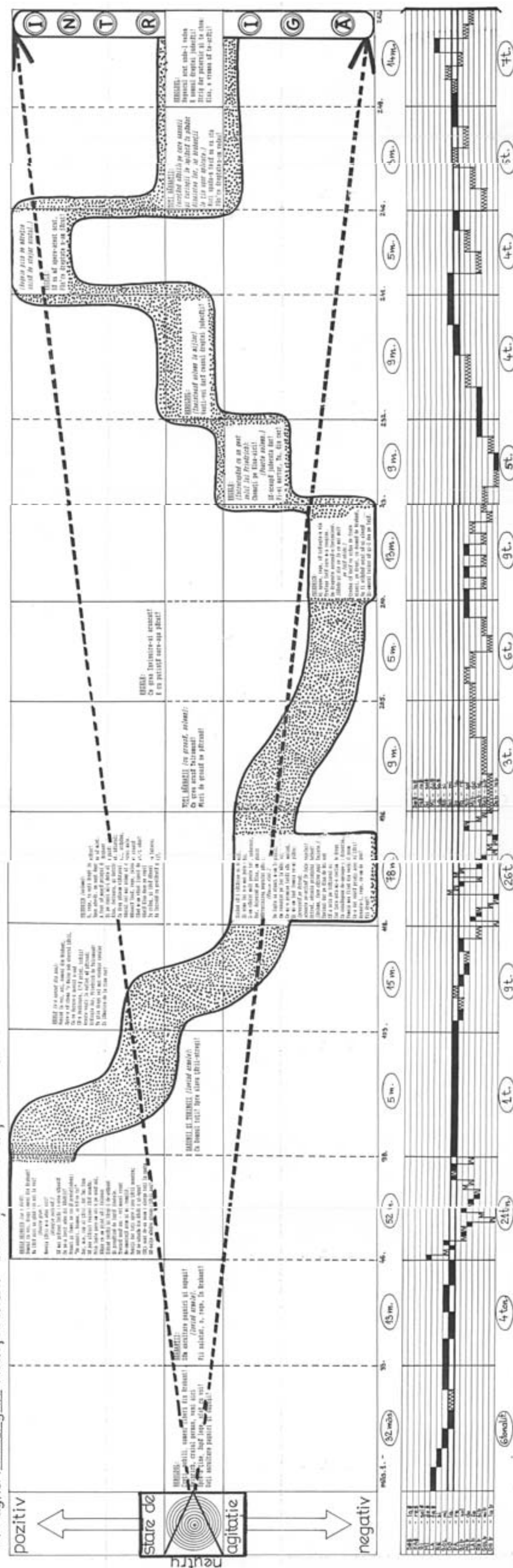


Leitm. 5. „Unschulds-Motiv"



Leitm. 39. „Warnungs-M."




TABEL NR. 8.
R.Wagner: Lohengrin~Act.I, Scena1.~ Desfășurarea acțiunii dramatice:
pozitiv
stare de agitație
neutru
negativ
I N T R I G Ă

4.3.2 Desfăşurarea acțiunii dramatice

Tabelul nr. 8 conține pe de o parte repartizarea textului scenei pe trei compartimente orizontale - pozitiv, neutru şi negativ - în funcție de încărcătura lor emoțională, dramatică. Cursul acțiunii dramatice, de la pozitiv la negativ, apoi la pozitiv şi la neutru l-am redat printr-o bandă punctată. Incercăm astfel să vizualizăm dramaturgia scenei, ce porneşte dintr-o stare de agitație, un centru focal de fapt neutru, care are pur şi simplu rolul de a oferi un cadru, şi deschiderea ei treptată către intrigă. Punctul de maximă încărcătură negativă a scenei se situează între măsurile 118-196 şi 210-223, când Friedrich pronunță acuzația împotriva Elsei. Din pulsația tonală redată pe scara cvintelor (vezi partea inferioară a tabelului) se observă cu claritate o coborâre în zona tonalităților cu bemoli, şi o treptată revenire în zona centrală a scării, ca urmare a desfăşurării acțiunii dramatice.

Concluzii

Factorii care determină structurarea melodică a unei fraze *recitativo* în opera "*Lohengrin*" sunt următoarele:

1) caracterul personajului;

2) gradul de dramatism al situației (intervale disonante sau consonante);

3) intonația vorbirii;

4) contextul armonic (utilizarea elementelor de acord, a notelor melodice, diatonice sau cromatice);

Ritmul frazei *recitativo* se subordonează:

1) ritmului şi sintaxei frazei vorbite;

2) cadrului metric în care se desfăşoară;

3) tensiunii dramatice a situației.

Concluzia cea mai importantă este faptul că în cadrul *recitativo*-urilor wagneriene există o oarecare specificitate melodică legată de personajul care cântă (vezi de exemplu recitativele *Heerrufer*-ului [personaj neutru], în momentele în care acesta anunță câte ceva).

In funcție de context, *recitativo*-urile wagneriene pot adopta fie profilul unui *recitativo secco*, fie al unui *recitativo accompagnato*.

Observăm de asemenea supleţea cu care Wagner utilizează *recitativo*-ul, punându-l în slujba contextului dramaturgic (vezi primele 100 de măsuri din scena a 2-a a actului II, faptul cum treptat liniile melodice armonioase şi simetrice ale Elsei , în contactul ei cu Ortrud, se alterează, incluzând în sine intervale disonante (mărite şi micşorate), circumscriind de cele mai multe ori relaţia pol-antipol. Acest fragment de început al scenei este o splendidă suprapunere de arie cu *recitativo*, ajungându-se la o subtilă întrepătrundere.

4.4 Arioso - recitativo

Situat la drumul de mijloc dintre arie şi *recitativo*, *arioso*-ul se bazează pe cantilenă, adoptând o structurare melodică liberă, neîncorsetată. Ceea ce deosebeşte *arioso-recitativo*-ul de *cantilena-recitativo* este îndepărtarea ei de declamaţie şi apropierea de cantilenă. Nu poate fi numit arie deoarece nu are rotunjimea liniilor melodice ale acesteia, precum şi nici forma ei.

Momentele de *arioso-recitativo* la fel ca şi secţiunile de *cantilena-recitativo* pot fi de sine stătătoare, sau pot fi segmente componente ale unei forme închise mai ample (de exemplu *Abgesang*-ul unei forme-*Bar*).

In opera *"Lohengrin"* distingem secţiuni de *arioso-recitativo* dramatic, secţiuni de *arioso-recitativo* epico-dramatic, precum şi secţiuni pe care le-am denumit fragment de arie, ele nefiind arii propriu-zise.

4.4.1 Secţiunile de arioso-recitativo dramatic pe plan acţional pot de exemplu constitui formularea verbală a unui atac, sau formularea unui cântec de apărare. Pentru exemplificarea acestui tip de muzică de acţiune, am ales această a doua variantă, analizând un cântec de apărare. Este apărarea Elsei, oprită şi atacată verbal de Ortrud pe treptele domului, în scena a 4-a a actului II (măsurile 197-244). Secţiunea nu este componenta unei forme de dimensiuni mai ample, ea este de sine stătătoare.

Textul ei în traducere, se prezintă astfel:

Elsa (după o adâncă consternare, reculegându-se):

"O, suflet rău, nelegiuit!
Ce greu blestem te-a bântuit!
(Cu multă căldură)
E-atât de fără de prihană

Ființa marelui erou,

Că-ți plâng de mila ta, sărmană,

Ce vii ca să-l bârfeşti din nou!

Bărbații:

Aşa! Aşa!

Elsa:

Nu prin cereasca judecată

A biruit viteazul meu?

(Către popor)

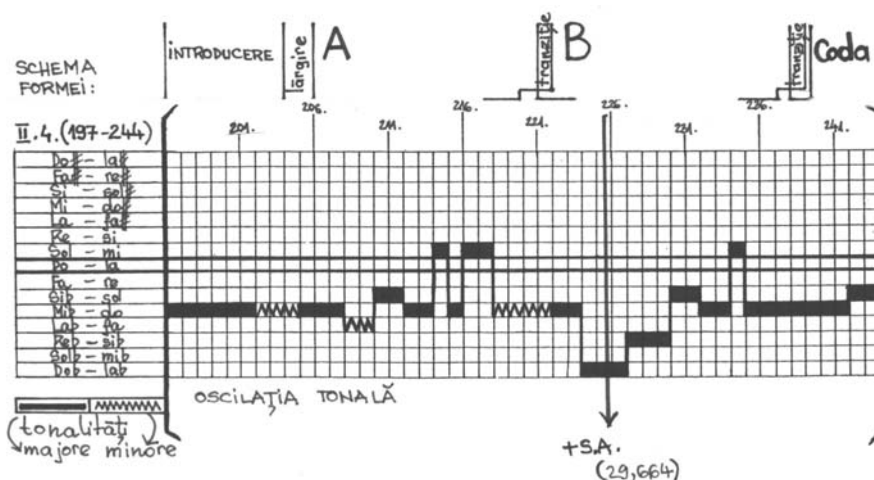
Să spună-aice lumea toată

De partea cui e Dumnezeu?

Bărbați, femei şi copii:

Cu el! Cu el e Dumnezeu!" [10]

Exemplul de mai jos reprezintă schema formei precum şi graficul oscilației tonale. Articulația muzicală se împarte în două secțiuni distincte A şi B, debutând cu o introducere si încheindu-se cu o *coda*. Secțiunile componente sunt legate între ele de scurte lărgiri sau tranziții, reprezentate de intervenții orchestrale sau corale.



10 Wagner, Richard, *Lohengrin* - Libret, în româneşte de Şt. O. Iosif, în: Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 235-236.

Introducerea nu-şi asumă doar simplul rol de a crea muzical atmosfera, ea introduce şi verbal textul secțiunilor A şi B. [11] Formal, este o perioadă simetrică, pătrată. Dimensiunile secțiunilor A şi B sunt echilibrate, ele au 15,5 respectiv 16,5 măsuri, şi anume două perioade duble. Atât încheierea secțiunii A cât şi încheierea secțiunii B se suprapun cu măsurile de tranziție. In ceea ce priveşte construcția liniei melodice, ambele secțiuni urmează o evoluție gradată, fiind urmate de câte o rotunjire melodică. Astfel, în secțiunea A, fraza întâi urcă melodic până la sunetul *mib 2*, fraza a doua până la sunetul *fa 2*, iar fraza a treia până la sunetul *sol 2*. In fraza a treia, cu scopul unei sublinieri agogice a expresiei, *legato*-ul primelor două fraze se transformă în note intonate disparat, şi subliniate prin *marcato*.

Secțiunea B amplifică şi pe mai departe această evoluție gradată. Față de fraza a 3-a şi a 4-a din secțiunea A, fraza a 1-a din secțiunea B cedează un semiton prin scordatură, punctul culminant al ei fiind *solb 2*. Fraza a 2-a amplifică acest punct culminant cu o secundă mare ascendentă, atingând sunetul *lab 2*. Fraza a 3-a îşi fixează centrul de gravitație pe sunetul *fa 2*, urmând ca fraza a 4-a să continue evoluția gradată, fixând cu coroană sunetul *sib 2* (vezi sunetele încercuite din cadrul exemplului muzical alăturat).

Coda articulației are dimensiunea unei fraze muzicale de 4 măsuri, antrenând corul mixt. Dramaturgic, ea are rolul de a întări cele spuse în cadrul celor două secțiuni.

Din graficul oscilației tonale prezentate sub schema de formă se observă legități importante, şi anume:

- în cadrul articulației preponderente sunt tonalitățile majore cu bemoli!
- cu excepția tranziției spre *Coda* fiecare segment de formă este deschis tonal!
- ca centru tonal de gravitație, este relevantă secțiunea de aur pozitivă (+ S.A.), unde Wagner concepe discursul muzical în tonalitatea extremă a scării de cvinte: *Do b major*. In cuprinsul fragmentului este singurul caz în care autorul foloseşte această culoare tonală.

Din punct de vedere dramaturgic, starea de tensiune şi nervozitatea Elsei este redată foarte sugestiv de Wagner, printr-un *ostinato* continuu în pulsație de sextolet a suflătorilor de lemn şi a cornilor.

[11] Din păcate traducerea distorsionează total sensul textului original.

Arioso-recitativo dramatic

II.4. (m. 197–244) INTRODUCERE

Sehr lebhaft ELSA. (Nach grosser Betroffenheit sich ermannend.)

197. Du Lä-sterin! Ruch-lo-se Frau! Hör' ob ich Ant-

204. -wort mir getrau! (Nărgire) A mit grosser Wärme. So rein und e - del

208. ist sein We - sen, so tu - gend-

212. reich der heh - re Mann, dass

215. nie des Un - heils soll ge-

218. ne - sen, wer sei - ner Sen - dung

221. zwei - feln kann! (tranziție) B TENOR. DIE MÄN. BASS. Gewiss! Gewiss! Hat nicht durch

224. Gott im Kampf ge-schla -

227. gen mein theu - rer Held den Gat - ten

230. dein? (zum Volke.) Nun sollt nach Recht ihr

233.

Al - - le sa - gen, wer

236.

kann da nur der Rei - ne

cresc.

239. Tranzitie

SOP. u. ALT. CODA

sein? Dein Held al-

TENOR.

Nur er! Dein Held al-

BASS.

Nur er! Dein Held al-

CHOR

242.

lein!

lein!

lein!

4.4.2 Secțiunile de arioso-recitativo epico-dramatic sunt cântece de relatare. Prin intermediul lor, compozitorul povesteşte. Ambele tipuri de arioso (atât dramatic cât şi epico-dramatic) sunt pătrunse de un grad înalt de tensiune, cele epico-dramatice fiind însă dinamic mai puțin contrastante, şi având un tempo mai moderat.

Articulația muzicală cuprinsă între măsurile 361-434 ale scenei a 3-a din actul III constituie un exemplu caracteristic în acest sens. El reprezintă descrierea Graalului şi revelarea originii nobile a lui Lohengrin, povestite de către el însuşi.

Materialul muzical-orchestral al acestui *arioso-recitativo* epico-dramatic a constituit pentru Wagner baza compunerii ulterioare a preludiului operei. Proiectând această articulație muzicală la începutul operei [12] Wagner realizează rotunjirea formei de ansamblu, aceste două articulații reprezentând pilonii de susținere ai întregii lucrări. Dimensiunile lor sunt aproape identice, preludiul având 75 de măsuri, iar acest arioso 74.

In mod asemanător preludiului, articulația de față debutează cu cele 4 măsuri ale leitmotivului *Graalsklänge*. Continuarea însă diferă. In timp ce în preludiu cele 4 măsuri de debut sunt urmate de *Graals-Motiv*, aici pe o pedală şi un *tremolo* de 7 măsuri ale acordului *La major* treapta a I-a se desfăşoară începutul poveştii lui Lohengrin. Această primă perioadă muzicală este urmată de o a doua perioadă de 8 măsuri în care orchestra intonează *Graals-Motiv*. Din măsura 380 intervine din nou un *tremolo* în orchestră, o frază de 3,5 măsuri, urmată de primele 4 măsuri ale *Graals-Motiv*-ului. Aceste segmente totalizate alcătuiesc prima secțiune de formă a articulației, secțiune ce cuprinde 26,5 măsuri. In măsura 387 intervine prima mare ruptură tonală în cadrul articulației. Prima secțiune a fost dominată de tonalitatea de bază a operei - *La major*. Din această măsură se impune tonalitatea *Fa # major*. Primele 8 măsuri ale acestei a doua secțiuni readuc *Graals-Motiv*-ul. Perioada muzicală este urmată de alte 7 măsuri bazate pe *tremolo* - *La major*, *Mi major* şi *do # minor*. După o tranziție de o măsură (m. 403), urmează o perioadă muzicală de 8 măsuri, în care materialul muzical-orchestral se fărâmițează, pierzându-şi coerența şi omogenitatea de până acum. După o coroană din măsura 411 urmează o perioadă aditivă de 10 măsuri, divizibilă simetric în 5 + 5. Primele 5 măsuri conțin un material muzical tip semnal, următoarele 5 măsuri având în componență doar patru acorduri separate prin pauze prelungi. Aceste 5 măsuri reprezintă singurul loc în cadrul operei unde este pronunțat numele lui Lohengrin:

[12] Reamintim că preludiul a fost compus după terminarea întregii opere.

"Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt
mein Vater Parzival trägt seine Krone,
sein Ritter ich bin Lohengrin genannt."

Aceste 10 măsuri conduc spre o culminație ce prezintă *Lohengrin-Motiv* (m. 422-424). *La major* constituie fondul tonal de bază al perioadei şi al celor 3 măsuri de culminație.

Articulația se încheie cu o perioadă aditivă de 10 măsuri (5+5), perioadă ce conține leitmotivul *Trennungsklage*. Tempoul constant *Langsam* al articulației, devine aici şi mai lent, autorul indicând *Sehr langsam*.

In ceea ce priveşte construcția liniei melodice, ea circumscrie acordul tonicii tonalității *La major*, elementele acestui acord fiind foarte frecvent punctate (vezi sunetele încercuite în cadrul exemplului muzical), chiar şi în acele fragmente care tonal nu sunt concepute în *La major*.

Arioso-recitativo epico-dramatic

III.3. (m.361-434)

LOHENGRIN.

Langsam.

In fernem Land, un.nahbar euren Schritten

La

367. liegt ei.ne Burg, die Mon.sal.vat genannt; ein lichter Tempel stehet dort in.mitten, so

371. kost.bar als auf Er.den nichts be.kannt; drin ein Ge.fäss von wun.der.thät.gem

374. Se.gen wird dort als höchstes Hei.lig.thum be.wacht: es ward, dass sein der Menschen

377. rein.ste pflegen, her.ab von einer En.gel.schaar gebracht; all.jähr.lich naht vom

381. Him.mel ei.ne Tau.be, um neu zu stär.ken sei.ne Wun.der.kraft: es heisst der

384. Gral; und se.lig reinster Glaube ertheilt durch ihn sich sei.ner Rit.ter.schaft. Wer nun dem

Fa#

388. Gral zu die.nen ist er.ko.ren, den rü.stet er mit ü.ber.ir.di.scher

391. Macht; an dem ist je.des Bösen Trug ver.lo.ren, wenn ihn er er.sieht, weicht

395. dem des To.des Nacht. Selbst wer von ihm in fer.ne Land' ent.sen.det, zum

398.
Strei - ter für der Tu-gend Recht er - nannt, dem wird nicht sei - ne heil' - ge Kraft ent -

401.
wendet, bleibt als sein Rit-ter dort er un - er - kannt; so hehrer Art doch ist des
Pos. u. Tromp. pp Fl. Vl. trem.

405.
Gra - les Se - gen, ent - hüllt muss er des Lai - en Au - ge fliehn: — des Rit - ters

408.
drum sollt Zweifel ihr nicht he - gen, erkennt ihr ihn - dann muss er von euch ziehn. — Nun
cresc. ff Bl. S. Tromp.

413.
hört, wie ich ver - bot' - ner Fra - ge loh - ne! Vom Gral ward ich zu
cresc. Bl. ff

417.
euch da - her ge - sandt: mein Va - ter Par - zi - val trägt sei - ne Kro - ne, — sein Rit - ter

421.
ich — bin Lo - hengrin ge - nannt.
ritard.
Pos. u. Tromp. Volles Orchester ff dim.

Sehr langsam.
425.
KÖNIG.
Hör' ich so sei - ne höch - ste Art be - wäh - ren, ent - brennt mein

DIE FRAUEN. (Alle in grösster Rührung.)
SOPR.
Hör' ich so sei - ne höch - ste Art be - wäh - ren, ent -
ALT.
Hör' ich die Kun - de.

DIE MÄNNER.
TEN. I.
Hör' ich so sei - ne höchste Art be - wäh - ren.
TEN. II.
Hör' ich so ihn sei - ne Art be - wäh - ren, ent - brennt
BASS I.
Hör' ich so sei - ne höch - ste Art be - wäh - ren, ent - brennt
BASS II.
Hör' ich so sei - ne Art. ent - brennt mein

CHOR.

Sehr langsam.
pp

430.

Aug' in heil - gen Won - ne - - zäh - - ren!

brennt mein Aug' in heil.gen Won . ne . zähren!

ent . brennt mein Aug' in Won - ne - zäh - - ren!

p ent - brennt mein Aug' *pp* in heil'gen Won . ne . zäh - ren!

— mein Au - ge *più p* in Won . ne . zäh - - ren!

mir das Aug' — in *più p* heil' - gen Wonne - zäh - ren!

Aug' in heil' - gen Won - *più p* ne - zäh - - ren!

più p *trem. pp* Pk.

434.

4.4.3 Fragmentele de arii din opera *"Lohengrin"* se disting prin deosebita lor melodicitate, prin armonie consonantă şi echilibru sonor. Etosul tonal al fragmentelor de arii wagneriene se află în strânsă corespondență cu structura sufletească a personajului pentru care este conceput fragmentul de arie, precum şi cu contextul dramaturgic în care intervine. Luăm astfel ca exemplu primul fragment de arie ce apare în cadrul operei *"Lohengrin"*, fragment conceput pentru Elsa. El se desfăsoară între măsurile 61-89 ale scenei a 2-a din actul I, această articulație anticipând povestea visului Elsei. Este o articulație tripodică, alcătuită din trei perioade simetrice pătrate de câte 8 măsuri fiecare. Intre perioada a 2-a şi a 3-a se intercalează o tranziție de o măsură, materializată printr-un pasaj arpegiat contrar. Perioada a 3-a este urmată de o lărgire, o frază de 4 măsuri în care pe patru acorduri ce îndeplinesc rolul unor stâlpi de susținere se derulează un pasaj cromatic ascendent. El simbolizează muzical, prin programatism naiv, transcenderea Elsei într-o altă dimensiune, într-o lume de vis. Se suprapun acestui pasaj scurte intervenții ale corului bărbătesc şi ale regelui, intervenții ce au rolul de a realiza un contrapunct dramaturgic. Ele încearcă s-o readucă pe Elsa în plan real. Se întâlnesc aici două lumi de esență diferită: realitatea şi visul, manifestate prin tendință. In cadrul celor trei perioade componente ale articulației, orchestra îşi asumă doar rolul modest de acompaniator al discursului melodic, susținător armonic şi expresiv al acestuia.

Judecând după structura motivică a liniei melodice notăm cele trei perioade cu literele A B C. Tonalitatea de bază a articulației este *La b major*, ce reprezintă totodată în cadrul operei şi etosul tonal al Elsei. Remarcăm scordatura ei tonală la semiton descendent față de tonalitatea Graalului, şi implicit a lui Lohengrin - *La major*. Articulația în ansamblul ei este închisă tonal, ea debutând şi încheindu-se în *La b major*. Toate cele trei perioade componente ale ei sunt însă deschise tonal. Astfel, prima perioadă parcurge drumul de la *La b major* la *mi b minor*, a doua perioadă de la *mi b minor* la *Do b major*, iar a treia perioadă de la *la b minor* la *Mi b major*, lărgirea fiind cea care remodulează la tonalitatea de bază a articulației *La b major*. In cuprinsul celor 29 de măsuri, Wagner modulează de 15 ori. Toate tonalitățile care se întâlnesc pe parcursul articulației sunt tonalități cu bemoli, situate în zona joasă a stâlpului de cvinte, tonalități sumbre, ascendența maximă atinsă fiind *Mi b major*, lucru semnificativ din punct de vedere dramaturgic, dacă ne gândim la situația în care se află Elsa când cântă acest fragment de arie.

I.2.(m.61-89.)

A Langsam.

ELSA (ruhig vor sich hinblickend.)

61. Einsam in trüben Tagen hab' ich zu

Hbl.

63. Gott gefleht, des Herzens tiefstes Klagen er-goss ich im Ge-bet: da drang aus meinem

B

trem. ppp

S.

70. Stöh-nen ein Laut so kla-ge-voll, der zu ge-walt'-gem Tö-nen

accel

cresc. accel

75. f ff ritard.

weit in die Lüf-te schwoll: ich hört' ihn fern hin

tranz →

C

ritard.

ff dim.

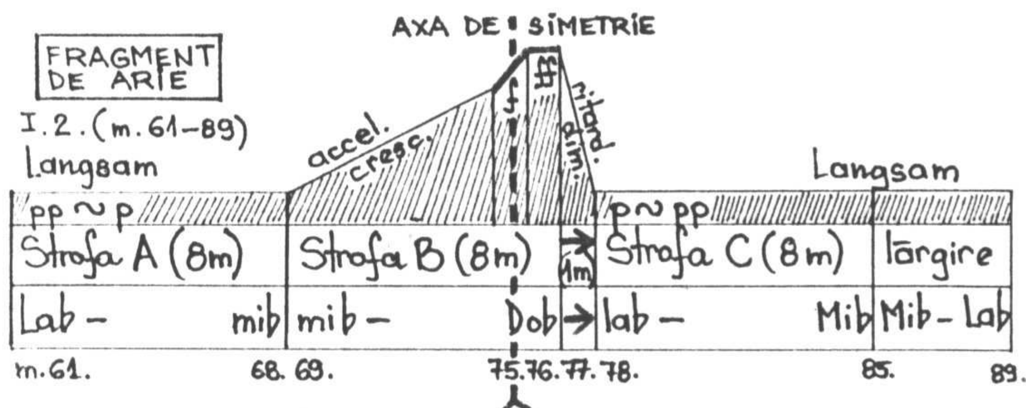
Hbl. p

AXA SIM.

Tempoul articulației este *Langsam*, cu inflexiuni de *accelerando* şi *ritardando*, pe parcursul celei de a doua perioade şi a tranziției.

Dinamica de bază este *pianissimo* cu mici inflexiuni spre *piano*, articulația având în componența ei un punct culminant dinamic, ce intervine după un *crescendo* de 3 măsuri, în măsurile 75-76. Această amplificare dinamică coincide cu *accelerando*-ul din planul tempoului. Tot aici atinge Wagner şi punctul culminant melodic al articulației, sunetul *lab 2*. Acest moment de culminație pe planul tempoului, dinamicii şi al liniei melodice se reprezintă centrul de simetrie al articulației.

Schema de formă a acestui fragment de arie se prezintă astfel:



4.5 Secțiuni de cor

Rolul secțiunilor de cor în contextul dramaturgic al operei *"Lohengrin"* este acela de a sprijini acțiunea, sau pe alocuri de a o comenta. Dimensiunea momentelor corale este foarte flexibilă, ele extinzându-se de la dimensiunea minusculă a unei simple intervenții şi până la dimensiunea unor ample finaluri sau introduceri de scenă sau act. In segmentele corale scurte vocile componente rostesc de obicei simultan acelaşi text. Secțiunile corale ample, au caracterul unui motet, ele remarcându-se printr-o tratare liberă a vocilor. Se suprapun în acest caz mai multe voci (melodii) de sine stătătoare, dar care împreună formează un tot unitar armonios, omogen. Nu lipsesc însă din *"Lohengrin"* nici abordările imitative ale unui material muzical.

PARTEA III.
PREMISELE ÎNTREBUINȚĂRII FORMEI-*BAR*
ÎN OPERA "*LOHENGRIN*"

INTRODUCERE

Richard Wagner utilizează forma-*Bar* la modul predilect în opera *"Maeştrii cântăreţi din Nürnberg"*. Acolo atrage atenţia asupra ei deschis, şi în cuvinte. Insă, acest tip de arhitectură sonoră poate fi regăsit şi în operele lui anterioare.

Problema ce ne preocupă în mod deosebit se referă la: care sunt acele legităţi interioare care determină structurarea formei ca întreg? Ajunge ca un segment de formă repetat identic sau variat să fie urmat de un al treilea segment, diferit ca şi conţinut muzical, pentru a-l denumi *Barform*? In ce măsură se reflectă - parţial sau integral - aceste legităţi în opera *"Lohengrin"*?

Prezentarea analizei secţiunilor ce au la bază principiile de construcţie a formei-*Bar,* am realizat-o în ordinea descrescătoare a mărimii lor, pornind de la secţiunile ce au dimensiunea flexibilă a perioadei poetico-muzicale, trecând prin perioada de tip clasic, prin fraza muzicală clasică, prin motivul muzical, şi ajungând la celula muzicală structurată după principiile de construcţie a formei-*Bar*.

STRUCTURI DE FORMĂ TIP-*BAR* ÎN OPERA "*LOHENGRIN*". ANALIZA PRINCIPIILOR DE CONSTRUCȚIE.

1. Perioada poetico-muzicală structurată după principiile de construcție a formei-*Bar*

1.1 I. 2. (m. 1-60)

O primă perioadă poetico-muzicală a cărei structură arhitectonică adoptă principiile de construcție a formei-*Bar*, în cadrul operei *"Lohengrin"*, îl reprezintă fragmentul muzical cuprins între măsurile 1 - 60 din scena a 2-a a actului I.

Schema formei fragmentului:

INTROD.	STOLLEN 1	Lărgire= (tranz.)	STOLLEN 2	ABGESANG	CODA
8 măsuri	8 măsuri	4 măsuri	8 măsuri	21 măs.	13m.
(lab-)	(Dob-fa#-La-lab)	(Lab-)	(lab-reb-Dob-lab)	(lab-mib-lab-Dob-La-do#-lab-Lab-lab)	(Lab-Reb -sib Solb lab)
măsurile (1- 8,5)	(8,5-15,5)	(16-19)	(20-27)	(28-48)	(49-61)

TOTAL : 60 măsuri

Introducerea

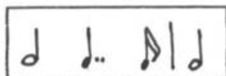
Introducerea formei-*Bar* este o perioadă clasică de 8 măsuri, care are o structură interioară simetrică de 4+4 (frază antecedentă şi frază consecventă). Frazele se divid şi ele la rândul lor simetric, în motive de câte 2 măsuri fiecare. Toate cele patru motive componente (α , α_{v1} , α' , α_{v2}) au un profil melodic descendent. Prin excepție, încheierea motivului $\underline{\alpha_{v1}}$ se realizează printr-un salt de cvintă ascendentă şi revenire la punctul de pornire. Axa în jurul căreia gravitează sunetele celor două fraze muzicale este sunetul *Mib*, dominanta tonalității *la b*

minor. Astfel, fraza antecedentă porneşte cu sunetul *Mib 2* şi după patru măsuri revine tot la el, iar fraza consecventă preia acelaşi sunet *Mib 2*, şi în încheiere coboară la *Mib-1*.[1]

Caracterul monodic al motivelor, precum şi uniformitatea tonală a perioadei (*la b minor* constant) denotă simplitate. Dramaturgic, introducerea coincide cu intrarea în scenă a Elsei.
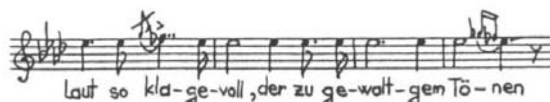
Stollen 1

Primul *Stollen* îl constituie integral leitmotivul *Unschulds-Motiv*. Forma lui este identică cu cea a introducerii, o perioadă clasică de 8 măsuri, divizibilă simetric în două fraze. Esența ritmică a frazei antecedente o constituie formula:
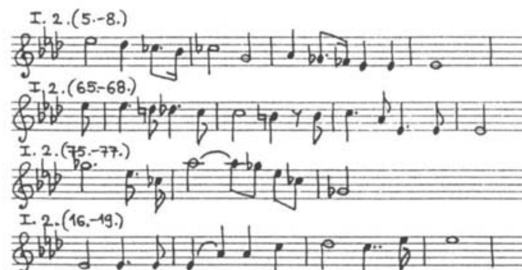


[1] Referitor la caracteristicile generale ale melodicii wagneriene în opera *"Lohengrin"* remarcăm pe de o parte (nu numai în cadrul *recitativo*-urilor dar şi în cadrul liniilor melodice cantabile) folosirea frecventă a repetării ritmice a aceluiaşi sunet - ritmul fiind într-o strânsă legătură cu retorica frazei literare:

I. 2. (71-74)



De asemenea, sunt foarte frecvente construcțiile melodice care circumscriu octava:
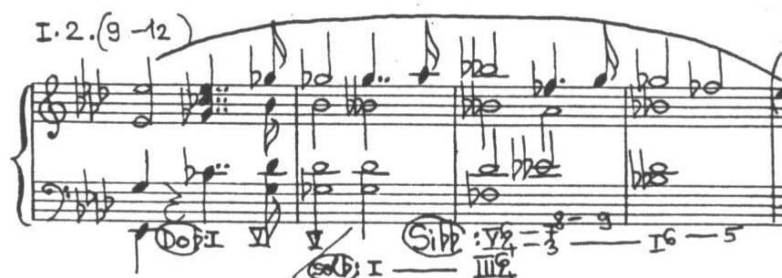


Exemplele de mai sus le-am extras din primele 77 de măsuri ale scenei a 2-a din actul I. Este interesant că dintre cele 4 exemple existente pe parcursul a 77 de măsuri 3 au un profil melodic descendent doar unul singur fiind ascendent.

In tempoul *Mässig langsam*, şi indicaţia *sehr zart*, pătrimea cu două puncte urmată de şaisprezecime apare mai mult ca o sensibilizare a formulei de dactil decât ca o ascuţire a acesteia prin intermediul valorii punctate urmate şaisprezecime.

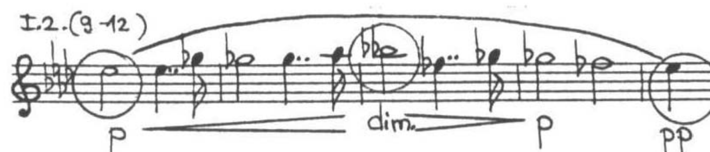
Armonic, fraza antecedentă a *Stollen*-ului aduce un contrast izbitor faţă de uniformitatea introducerii. Distanţa de 10 cvinte (!) dintre cele două tonalităţi (de la *Do b major* - prin *fa # minor* la *La major* - unde se stabileşte prin cadenţă autentică) este relevantă în acest sens. Apreciind însă intervalic distanţa dintre cele două tonalităţi (*Do b major* şi *La major*) ele se situează doar la o terţă micşorată, enarmonic: o secundă mare.

Analiza armonică am realizat-o pe baza extrasului de pian editat de: *Edition Breitkopf und Härtel, Leipzig, V.A. 301, Klavierauszug mit Text von Theodor Uhlig*. Pentru simplificare, el se orientează după rezultatul auditiv al sunetului emis şi nu după reprezentarea lui grafică în partitura generală. Astfel, el reinterpretează enarmonic fraza antecedentă. Imaginea grafică prin care redă Wagner acelaşi fragment se prezintă astfel:



Conform acestei scriituri, Wagner părăseşte cercul tonal de cvinte!

Linia melodică a frazei se profilează sub formă de boltă, relaţia dintre sunetele extreme ale frazei şi punctul ei culminant fiind de pol - antipol. Vezi astfel linia melodică a flautului:



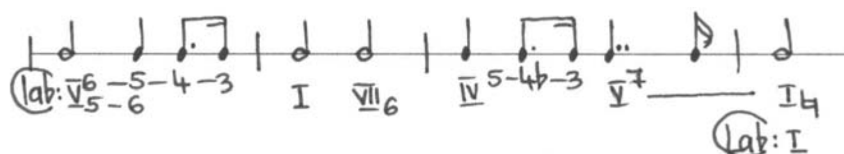
Din *crescendo*-ul şi *decrescendo*-ul dinamic, precum şi din desenul liniei melodice rezultă clar structurarea simetrică a frazei. Ritmic, această structurare este de asemenea relevantă, în primele 3 măsuri ritmul reluându-se identic, măsura a 4-a creând o senzaţie de repaos prin acordul ţinut ca notă întreagă.

Elementele principale ale liniei melodice îl constituie trisonul micşorat pe sunetul *mib* (*mib - solb - sibb*).

Fraza consecventă a primului *Stollen* reprezintă o variantă armonizată a frazei consecvente din introducere. Wagner revine de asemenea la aceeaşi formulă orchestrală pe care a folosit-o în introducere (solo oboi susținut de corn englez, bass- clarinet şi fagot).

Primele 4 fraze ale scenei (introducerea şi primul *Stollen*, se structurează sub forma: a av1 b av2.

Remarcăm armonizarea frazei av2, plăcută sonor prin simplitatea ei aproape banală:



Lărgirea (Tranziția)

Lărgirea, ce-şi asumă şi funcția de tranziție spre al doilea *Stollen*, o frază de 4 măsuri, transpare ca o fâşie de lumină în tonalitatea de bază -*la b minor* a perioadei muzical-poetice. Sub efectul cuvintelor: *"Ha! Wie erscheint sie so licht und rein"* Wagner modulează din *la b minor* la omonima majoră a acestei tonalități: *La b major*. Efectul sonor este cu atât mai puternic, cu cât după tranziție al doilea *Stollen* readuce tonalitatea inițială: *la b minor*.

Profilul melodic al frazei se prezintă ca o ascensiune treptată pe elementele acordului de tonică din *La b major*. Ea se subîmparte simetric. In punctul de simetrie (vezi primii doi timpi din măsura l8) se realizează o deschidere acordică din poziția 5/3 în 6/4, revenind ulterior la 5/3.

Orchestrația izolează fraza de contextul în care ea apare. Dacă în introducere şi în primul *Stollen*, baza sonoră o asigurau instrumentele de suflat din lemn, în cadrul lărgirii suportul îl oferă corzile grave, ce însoțesc cuvintele de nedumerire ale corului bărbătesc. Efectul dramaturgic al cuvintelor PURITATE şi STRĂLUCIRE din textul literar este intensificat şi de modul de tratare al instrumentelor cu coarde (*tremolo* continuu - vezi în comparație vibrația luminii ce se propagă sub formă de unde în atmosferă). Strălucirea este marcată însă şi de o umbră de tristețe, materializată sonor prin pedala de *lab* a corzilor grave (violoncel şi contrabas) şi în special a clarinetului bas.

Linia continuă ascendentă a succesiunii acordice este echilibrată pe de o parte de această pedală gravă a sunetului *lab*, iar pe de altă parte de dinamica uniformă - *pianissimo*.

Stollen 2

Al doilea *Stollen* este alcătuit dintr-o perioadă de 8 măsuri, fiind de asemenea divizibilă în două fraze, după modelul clasic. Comparativ cu *Stollen 1*, în fraza antecedentă a segmentului *Stollen 2*, linia melodică (ce dealtfel păstrează un profil identic în ambele segmente de formă), precum şi acordurile care o susțin se prezintă în scordatură ascendentă. De asemenea, în timp ce din orchestrația frazei antecedente a primului *Stollen* lipsesc cu desăvârşire corzile, şi partida vocală, în cel de-al doilea *Stollen* fraza antecedentă este acompaniată de arpegii ascendente ale corzilor, în *pizzicato*. Corul de bărbați, la rândul lui dublează suportul armonic, intonând cuvintele: *"Der sie so schwer zu zeihen wagte"*. In punctul de simetrie al frazei se situează cuvântul *schwer*, pe plan melodic suprapunându-se cu culminația frazei. Wagner evidențiază punctul de simetrie nu numai prin *crescendo* şi *decrescendo* dinamic, ci şi printr-un accent agogic plasat pe acordul ce susține cuvântul *schwer*. Tonal, cele patru măsuri cadențează în *Do b major* (în comparație cu *La major* din primul *Stollen*), aducând totodată şi o culoare nouă: tonalitatea *re b minor*, neîntâlnită până acum în aceste prime măsuri ale scenei a 2-a din actul I.
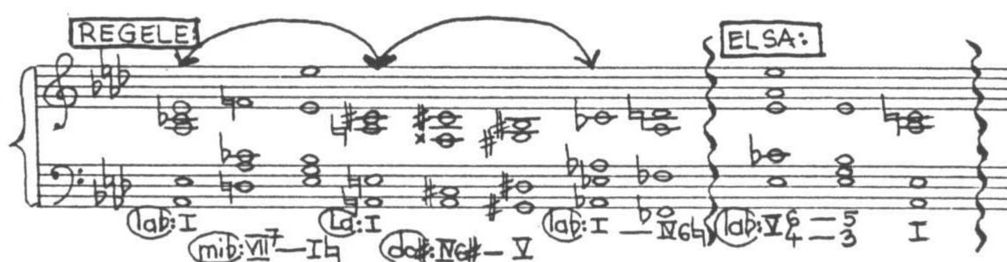
Cu deosebirea că nu mai cadențează în *La b major,* ci rămâne constant în *la b minor*, fraza consecventă este reluată (atât armonic cât şi melodic) în mod identic ca şi primul *Stollen*. Mici diferențe apar în partida vocală, precum şi în orchestrație (sublinierea de către corzi a timpilor accentuați ai măsurilor).

Abgesang

Abgesang-ul aduce cu sine un contrast față de *Stollen*-uri, prin modalitatea de expresie vocală pe care o utilizează (*recitativo* melodic). Prezintă însă şi înrudiri cu *Stollen*-urile în momentele orchestrale (ce sunt preluate fragmentar din *Stollen*-uri). Dramaturgic-muzical aceste momente orchestrale intercalate între întrebările regelui, substituie răspunsul Elsei. Acest procedeu de înlocuire a răspunsurilor concrete prin frânturi de leitmotiv (*Unschulds-Motiv*) constituie o rezolvare deosebită prin subtilitatea ei. Să ne gândim cât de banal ar fi fragmentul respectiv, dacă Elsa ar răspunde prin cuvinte la fiecare întrebare a regelui!
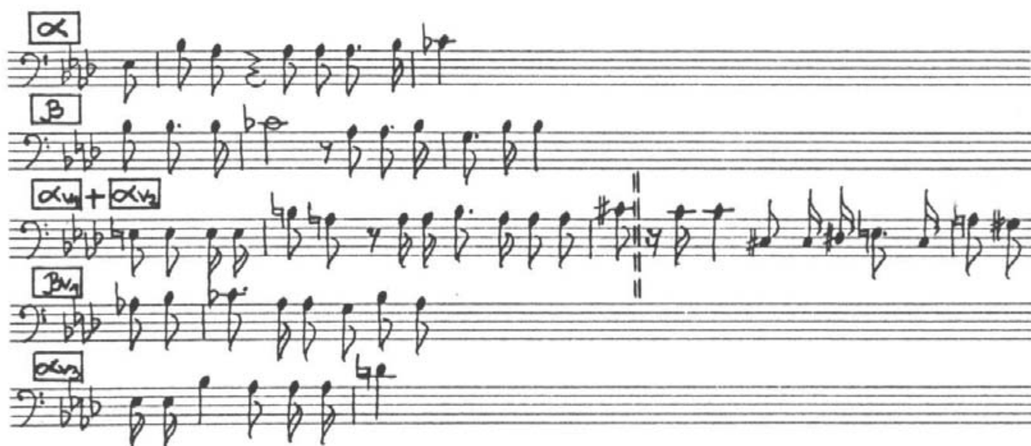
Cele două planuri de desfăşurare a discursului muzical sunt relevate şi prin modalitatea de orchestrație a fragmentului. Astfel, întrebările regelui (planul nr. 1) sunt susținute de pedale

armonice ale instrumentelor cu coarde, în timp ce "răspunsurile" Elsei sunt redate cu ajutorul suflătorilor de lemn. Alăturând schematic acordurile ce susțin *recitativo*-ul regelui se observă o înlănțuire tonală ce conturează în ansamblu pe de o parte o scordatură la semiton ascendent şi revenire (*lab - La - lab*) iar pe de altă parte o opoziție major-minoră:



Antepenultimul acord din seria prezentată mai sus implică deja primele cuvinte rostite de Elsa.

Intre frazele *recitativo*-ului melodic al regelui există o strânsă fuziune structurală:



In arhitectura de ansamblu a *Abgesang*-ului, Wagner evidențiază punctul de simetrie ca centru de greutate. In acest loc (măsura 38) el înscrie o coroană, semn ce nu apare nicăieri altundeva pe parcursul *Abgesang*-ului.

Coda

Coda totalizează 13 măsuri de încheiere a formei-*Bar*. Ea se subdivizează în 3 segmente:

1) măsurile 49-52 - o frază de 4 măsuri, fiind înrudită cu tranziția spre al doilea *Stollen* (vezi măsurile 16-19);

2) măsurile 53-55 - o nouă întrebare a regelui, în care Wagner realizează un echilibru dramaturgic cu cele 5 întrebări din *Abgesang*. Expresivitatea muzicală este concepută în aceeaşi manieră ca şi în primele 5 întrebări;

3) măsurile 55-61 - cuprind 6 acorduri *pizzicato* al corzilor, semnificând un moment final de linişte, şi aşteptare încordată. Conturul armonic al acestui segment de încheiere schițează o scordatură, la secundă ascendentă, ordinea tonalităților componente ale fragmentului fiind: *Sol b major* - *la b minor* - *La b major*.

Structural, coda constituie o perioadă muzicală tripodică.

1.2 I. 2. (m. 89 - 125)

Fragmentul cuprins între măsurile 89-125 ale scenei a 2-a din actul I este un fragment de arie, în care Elsa îşi povesteşte visul. Secțiunea are o formă de *Gegenbar* (*Bar* inversat)[2]

INTR.	AUFGESANG	NACHSTOLLEN 1.	Lărgire	NACHSTOLLEN 2.
4 măs	16 măsuri	8 măsuri	3 măs.	8 măsuri
(lab)	(Lab-sib-Reb-sib-Lab)	(Lab-Fab-Re-Fa-Lab)	(Lab-)	(Lab-Mi/Fab-Re-Fa-Lab)
(89-92.)	(93-107.)	(108-115.)	(115-118.)	(118-125.)

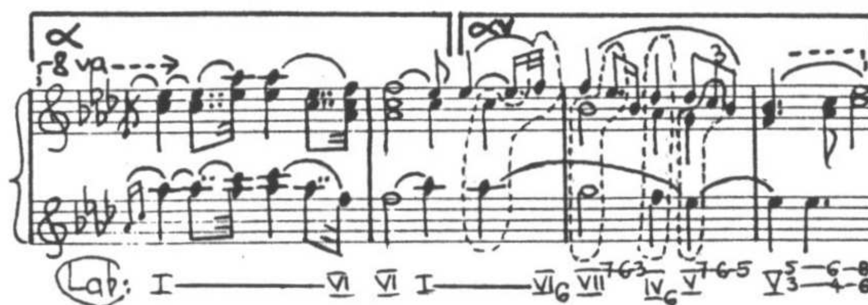
TOTAL : 37 măsuri

[2] Denumirile secțiunilor formei-*Gegenbar* au fost preluate după Alfred Lorenz.
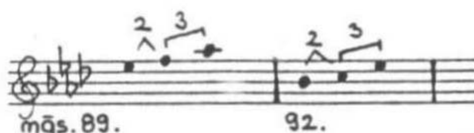
Introducere

Introducerea este o frază de 4 măsuri. Materialul muzical al frazei îl constituie leitmotivul *Graals-Motiv.* Structural fraza poate fi divizată în 2 motive, astfel:

I.2.(89.-92.)



Celulele componente ale celor 2 motive se află într-o strânsă omogenitate structurală. Astfel, totalizând sunetele liniei melodice din prima şi ultima măsură, se observă că - situate la o distanță de cvintă ele sunt alcătuite din tritonuri structurate identic:

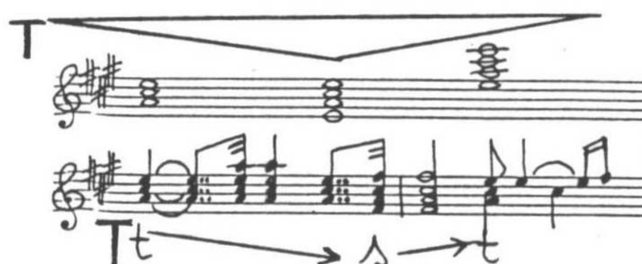


Totodată, începutul motivului consecvent corespunde cu încheierea motivului antecedent, atât direct cât şi în recurență şi în oglindă:



In comparație cu tonalitatea originală a leitmotivului - *La major* - tonalitatea Graalului (vezi măsurile 5-8 ale preludiului operei) aici leitmotivul apare în scordatură la secundă mică inferioară în *La b major*. Apariția leitmotivului în această nouă tonalitate nu este întâmplătoare. Graalul nu apare în acest loc în realitatea lui ci în viziunea Elsei. Tonalitatea Elsei fiind *la b minor*, visul ei este materializat sonor în omonima majoră a acestei tonalități - *La b major*.

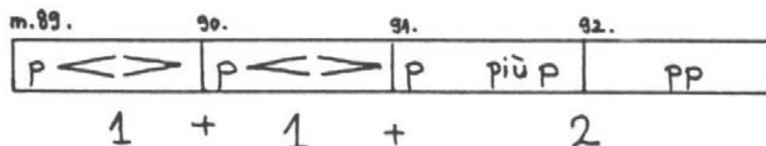
In capitolul consacrat analizei microstructurilor specifice, în cadrul prezentării acestui leitmotiv am subliniat aspectul deosebit pe care-l are relația treptelor I - VI - I ale unei tonalități (vezi această relație în fraza antecedentă a leitmotivului). Dacă înlănțuirea I - VI este una dintre gesturile de deschidere de bază ale unui proces armonic, relația inversă VI - I este o tipică închidere. Tendința funcțională corespunde cu introducerea subdominantei intraaxiale. Schematic, această tendință poate fi redată prin simbolurile: Tt - Ts - Tt. Această mişcare funcțională de trei elemente este amplificarea ideii de trei elemente a leitmotivului *Graalsklänge*. (Vezi de asemenea subtila aluzie a autorului la trinitatea sfântă transcendentală: *Tatăl, Fiul* şi *Sfântul Duh*):



Fraza consecventă a leitmotivului aduce cu sine dezvoltarea *Graals-Motiv* -ului printr-un mers descendent de sextacorduri, ce aminteşte de *faux-bourdon*.

Introducerea este susținută orchestral numai de partida viorilor, divizată în patru grupe, la fel ca în preludiul operei, cu deosebirea că aici nu mai sunt evidențiate patru viori soliste din ansamblu.

Dinamica frazei este structurată după principiile formei-*Bar*:



Introducerea este realizată pur instrumental, fără participarea partidelor vocale.

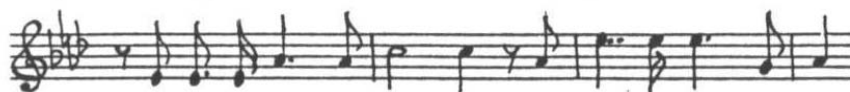
Aufgesang

Aufgesang-ul prezentei forme-*Bar*, o secțiune ce cuprinde 16 măsuri (93-108), este construit din trei segmente: două fraze a câte 4 măsuri (ultima măsură a primei fraze se suprapune cu prima măsură a celei de a doua fraze, totalizând astfel 7 măsuri) şi o perioadă de 8

măsuri divizibilă la rândul ei în funcție de secvențele pe care le conține în 2 + 2 + 4 măsuri, în care ultimele 4 măsuri se subîmpart după aceeaşi formulă a principiului totalizării 1 + 1 + 2.

Structura melodică a primelor 4 măsuri este formată din acordul tonicii tonalității *La b major*. Ea porneşte de pe cvinta acordului, şi urmând o ascensiune treptată în final se stabileşte pe fundamentală:

I. 2 (93 – 96)
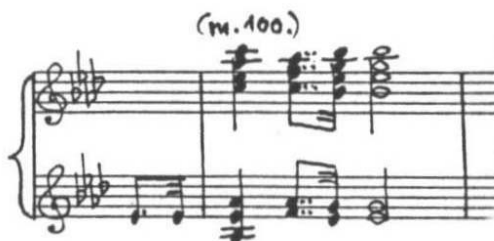


Armonizarea frazei ne duce cu gândul la introducere. Wagner recurge la aceeaşi deschidere I - VI, însă fără dezvoltare de tip *faux-bourdon*, comparativ cu introducerea, aici trecându-se direct la rezolvare.

Tremolo-ul în *pianissimo* situat în registrul acut al viorilor (singure) sugerează elocvent cuvintele Elsei: *"In lichter Waffen Scheine ein Ritter nahte da"* (In strălucirea luminoasă a armurii, un cavaler s-a apropiat). Dealtfel, întregul *Aufgesang* este însoțit de acest *tremolo* al viorilor.

Următoarele 4 măsuri readuc *Lohengrin-Motiv*-ul, nu în *La major* cum ar fi "normal" conform apartenenței sale Graalului, ci în *La b major* constant -tonalitatea visului Elsei. Este dealtfel singura apariție a motivului în tonalitatea *La b major*. Ca formă, este o frază în sensul clasic al cuvântului, ce din punct de vedere armonic rămâne deschisă pe dominantă, doar începutul celei de a treia secțiuni aducând rezolvarea pe tonică.
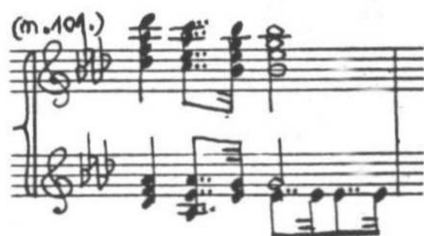
Odată cu începutul acestei a doua fraze paleta orchestrală se lărgeşte, viorilor - ce-şi păstrează *tremolo*-ul - ataşânduli-se şi suflătorii de lemn, ce intonează *Lohengrin-Motiv*. Incepând din acest moment - şi până la sfârşitul formei-*Bar* - se impune şi harpa prin acordurile ei arpegiate. Până acum ea şi-a semnalat doar prezența printr-o scurtă intervenție în măsura 88. Acest tip de structurare orchestrală a materialului muzical persistă până la sfârşitul *Aufgesang*-ului.

Al treilea segment a *Aufgesang*-ului este o perioadă clasică de 8 măsuri, divizibilă în 2 + 2 + 4. Materialul muzical de bază al acestuia îl constituie leitmotivul *Preis-Motiv* (Motivul sacrificiului). Exemplul de mai jos prezintă celula care stă la baza acestui leitmotiv:

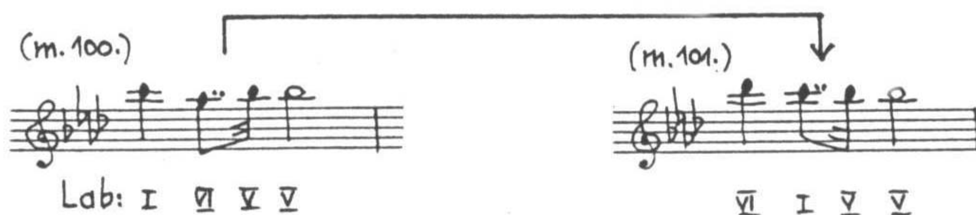


Acest leitmotiv face parte din categoria acelora care reapar transpuse în cele mai multe tonalități pe parcursul operei. Dezvoltarea acestui motiv de bază în cadrul perioadei se face prin procedeul variației şi al secvențării.

Variația motivului se prezintă astfel:



In cadrul variației tonalitatea rămâne constantă, modificându-se în schimb linia melodică, precum şi conținutul armonic al motivului:



O trăsătură comună a celor două aspecte ale celulei de bază este însă convergența lor spre dominanta tonalității.

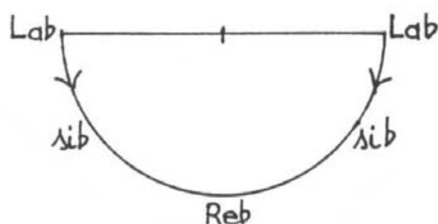
Procedeul secvențării unifică motivul de la bază cu variația lui, realizând astfel un întreg. Descrie o direcție ascendentă, revenind mai întâi la un interval de secundă mică apoi la cvartă perfectă, respectiv odată în tonalitatea *si b minor*, apoi în *Re b major*. Tonalitatea inițială a leitmotivului fiind *La b major*, secvențarea reia deci motivul în tonalitatea relativă a subdominantei, şi în însăşi tonalitatea subdominantei. A doua secvențare nu mai readuce şi

variația, mulțumindu-se doar cu repetarea motivului de bază (vezi măsurile 104-105) urmând ca ultima apariție a motivului în cadrul *Aufgesang*-ului să readucă doar ritmul acestuia, melodia repetând insistent sunetul *fa*. Ultimele două măsuri ale perioadei (măs. 106-107) aduc o rezolvare melodică a acestor repetări şi totodată amplificări prin repetare:



Incheierea leitmotivului se suprapune cu începutul primului *Nachstollen*.[3] Din extrasul de pian această suprapunere nu reiese.

Evoluția tonalităților pe parcursul *Aufgesang*-ului descrie un semicerc perfect:



Nachstollen 1

Primul *Nachstollen* - *Motiv des Trostes* (Leitmotivul consolării), structural este o perioadă clasică de 8 măsuri, divizibilă în 4 + 4 .[4]

Confruntarea armonică, respectiv tonală (pol - antipol) se manifestă în mod demonstrativ în *Motiv des Trostes*. Din *La b major* (tonalitatea de pornire) fraza antecedentă cadențează în *Re major*, urmând ca în finalul frazei consecvente să revină tonalitatea *La b major*. Intercalarea tonalităților deschise la culoare - *Re major* (măs. 109-111) şi *Fa major*

---

[3] Insăşi leitmotivul *Preis-Motiv* (m. 100-108.), aici ca şi segment component al *Aufgesang*-ului se constituie ca o formă-*Bar*. Vezi în acest sens analiza leitmotivului în cadrul analizei aspectelor specifice ale microstructurilor operei.
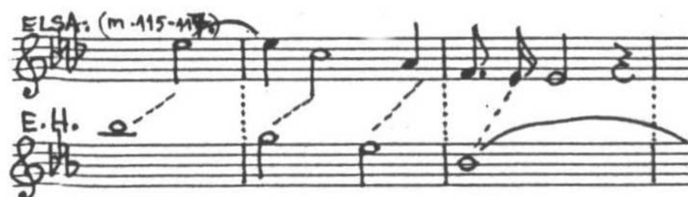
[4] Acest prim *Nachstollen* poate fi considerat ca fiind secțiunea principală a prezentei forme *Gegenbar*. Inceputul *Nachstollen*-ului coincide cu punctul de simetrie al întregii forme de 37 de măsuri. Gândind din această perspectivă, rolul introducerii propriu-zise şi al *Aufgesang*-ului este acela de a pregăti apariția *Nachstollen*-ului. Repetările motivice insistente între măsurile 100 şi 106 din *Aufgesang* întăresc afirmația de mai sus, ele creând astfel senzația evoluției spre ceva, spre un anumit subiect, sau de ce nu, spre o nouă idee muzicală.

(măs. 111-113) - vezi în paralel şi segmentul *Nachstollen 2* - aduc parcă o undă de lumină în acel cadru de umbră pe care-l creează tonalitatea *La b major*.

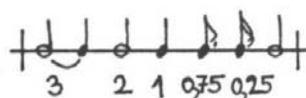
Orchestral, prin evidențierea melodică a violelor, (susținute de corzile grave şi acompaniate de valurile de arpegii ale harpei), şi prin renunțarea în totalitate la partida viorilor, transcede o atmosferă de melancolie.

Lărgirea
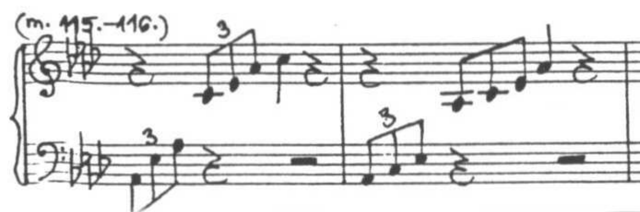
Lărgirea o constituie un motiv descendent de 3 măsuri. (Incheierea primului *Nachstollen* se suprapune cu începutul lărgirii). Ea face parte din categoria acelor construcții melodice care circumscriu octava. Acest motiv concluziv al Elsei primeşte o nuanță exotică în combinație cu arpegiul descendent al cornului englez:



In linia melodică descendentă a Elsei se remarcă totodată o fragmentare ritmică proporțională, cu alte cuvinte un diminuendo ritmic:



Acestor linii descendente, direcției de acțiune a forței gravitaționale, i se opun arpegiile ascendente ale harpei, ca forță de opoziție:



Asemănător cu introducerea, lărgirea primului *Nachstollen* este caracterizată prin uniformitate tonală.

Nachstollen 2

Al doilea *Nachstollen*, o perioadă clasică de 8 măsuri, reia leitmotivul *Motiv des Trostes* într-o manieră orchestrală amplificată, căruia îi este ataşat şi corul de bărbaţi. Prima frază, intonată de corul de bărbaţi reprezintă o variaţie a leitmotivului *Unschulds-Motiv*. Cu toate că profilurile celor două leitmotive se aseamănă foarte mult, considerăm că între măsurile 118-121 ale scenei a 2-a din actul I se suprapun două leitmotive. Liniile melodice în comparaţie se prezintă astfel:

"Unschulds-Motiv" - fraza antecedentă:

I.2. (9.-12.)

"Unschulds-Motiv" - variaţie:

I.2.(118.-121.)

"Motiv des Trostes" - Orchester.

I.2.(118.-121.)

Cu excepţia măsurilor 118-119 unde Wagner realizează o bitonalitate enarmonică, rezolvarea tonală a *Nachstollen*-ului 2 este identică cu *Nachstollen 1*.

Astfel, al doilea *Nachstollen* este o repetare amplificată pe plan orchestral a primului *Nachstollen*. Arhitectonica de ansamblu a acestui *Gegenbarform* este foarte echilibrată, ea fiind structurată pe baza legilor simetriei. Astfel, secţiunea totalizând 37 de măsuri, punctul de simetrie (18,5) se suprapune cu începutul primului *Nachstollen*. De asemenea, cele două *Nachstollen*-uri posedă mărimi identice.

1.3 I. 2. (m. 174-245)

In secțiunea cuprinsă între măsurile 174 - 245 din scena a 2-a a actului I, profilul formei-*Bar* reiese nu numai din conținutul muzical al secțiunii, dar şi din cadrul scenic propriu-zis, şi implicit din text.

Astfel, primul şi al doilea *Stollen* sunt rezervați acțional regelui, care înainte de a permite lansarea strigătului de apel pentru cineva care prin sabia şi puterea brațelor lui ar dovedi nevinovăția Elsei, mai întâi pune întrebarea celor doi aflați în contradicție: Friedrich von Telramund şi Elsa von Brabant, dacă doresc ei într-adevăr ca dreptatea să se facă prin luptă. Textul din primul *Stollen* este:

König:
"Dich frag' ich, Friedrich, Graf von Telramund !
Willst du durch Kampf auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht vertreten deine Klage ?"

("Te-ntreb dar, Friedrich,graf de Telramund,
Vrei tu să ispitim pe Cel-de-Sus
Spre-a hotărî prin luptă adevărul ?")[5]

Textul din al doilea *Stollen*:

König:
"Und dich nun frag' ich, Elsa von Brabant !
Willst du, das hier auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht ein Kämpe für dich streite ?"

("Şi tu acuma, Elsa de Brabant !
Vrei tu aci pe viață şi pe moarte
Un cavaler să lupte pentru tine ?")

---

[5] Wagner, R., *Lohengrin*, libret, în: op. cit., p.199-200.
In libretul tradus numele lui Friedrich apare sub forma de Frideric. Nu l-am preluat ca atare, deoarece nu suntem de acord cu modificarea numelui, el prin esența şi sonoritatea lui având un etos aparte.

In măsurile de tranziție spre *Abgesang* pe scenă se produce o mică învălmăşeală. Agitația este exprimată verbal prin următoarele fraze:

König:

"Wen wählest du zum Streiter ?"

Friedrich: *(hastig)*

"Vernehmet jetzt den Namen ihres Buhlen !"

Die Brabanter:

"Merket auf !"

(Regele:

"Pe cine-alegi să lupte ?"

Friedrich:

"Aflați acum cum se numeşte amantul !"

Brabanții:

"S-auzim !")

In textul *Abgesang*-ului, pagină lirică a Elsei, dramaturgic, încrederea şi căldura cuvintelor ei dizolvă tensiunea provocată de replica vehementă a lui Friedrich:

"(Elsa hat ihre Stellung und schwärmerische Miene nicht verlassen; Alles blickt mit Gespanntheit auf sie.)

Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein !
(ohne sich umzublicken.)
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:-
in meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin,-
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin !"

Elsa:

(n-a părăsit starea şi atitudinea ei visătoare. Toţi o privesc cu încordare. Puternic.)

"El este cavalerul şi-apărătorul meu !"
(Fără să privească în jurul ei.)
"Trimes din cer, sosească
Voinicul meu pe drum,
Coroana părintească
S-o poarte el de-acum;
Mai mare bucurie
Eu n-am pe-acest pământ
Decît să-i fiu soţie
Cu tot ce am şi sînt !")

Până aici forma textului prezentat se structurează după schema:

A Avar (tranz.) B

Coda reprezintă dramaturgic o apreciere şi o concluzie a celor "discutate" pe scenă în versurile anterioare:

Alle Männer *(für sich):*

"Ein schöner Preis, stünd' er in Gottes Hand !
Wer um ihn stritt', wohl setzt' er schweres Pfand !"

König:

"Im Mittag hoch steht schon die Sonne:
so ist es Zeit, daß nun der Ruf ergeh'!"

(Toţi bărbaţii:

"Răsplata e de cel mai mare preţ !
Dar unde e acel mare-ndrăzneţ !"

Regele:

"Pe ceruri sus stă soarele-n chindie;

Pornească dar strigarea cea dintîie !")
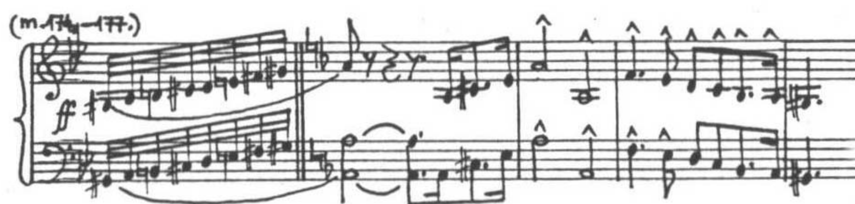
Schema secțiunii de formă-*Bar* se prezintă în felul următor:

STOLLEN 1.	STOLLEN 2.	Tranziție	ABGESANG	CODA
13 măsuri	13 măsuri	4 măsuri	26 măsuri	15 măsuri
(La-la-re-Fa-la-re)	(La-la-re-Fa-la-Re)	(Fa-fa-mib-Lab)	(Lab-Fab-Re-fa#-Solb-Dob-lab-Mib-Lab)	(Reb-Dob-mib-Solb-mib-Solb-lab-la-re)
(174-186.)	(187-200.)	(200-204.)	(204-230.)	(230-245.)

TOTAL : 71 măsuri

Stollen 1

Primul *Stollen* debutează cu leitmotivul nr. 9 *Gotteskampf-Motiv* (Lupta zeilor) aceasta fiind prima apariție a motivului pe parcursul operei. El face parte din categoria acelor leitmotive care apar frecvent transpuse în alte tonalități de-a lungul întregului discurs muzical. Este un motiv tip semnal, intonat de tromboni şi tuba bas. Tonal este bazat pe relația de omonimă dintre două tonalități, fiind secționat simetric (primele două măsuri concepute în *La major* iar ultimele două măsuri în *la minor*):



Leitmotivul este la rândul lui "introdus" de un alt motiv ce revine frecvent în discursul de ansamblu (nemenționat însă în tabelul de motive publicate de *Edition Breitkopf & Härtel*). Il clasificăm ca fiind leitmotiv complementar, posibil pentru întregirea seriei leitmotivelor, şi-l denumim *Schwert-Motiv* (Motivul sabiei).[6] In acest context muzical *Schwert-Motiv* apare direcționat ascendent şi se întinde pe un interval de nonă mică.

[6] Sabia în concepția lui Richard Wagner este simbolul dreptății. Leitmotivul de față prezintă o apariție foarte numeroasă, intervine de 82 de ori şi este prin excelență diatonic. Există scene ale operei în care Wagner îl foloseşte

Cuprinzând în total 13 măsuri, primul *Stollen* se secționează în două segmente: un segment de introducere ce conține leitmotivul tip semnal prezentat anterior (4 măsuri), și *recitativo*-ul melodic al regelui, o linie continuă, întreruptă de o singură pauză de respirație situată după fraza de adresare a regelui: *"Dich frag' ich, Friedrich, Graf von Telramund !"*. In această continuitate există un punct culminant, către care converg primele sunete şi din care parcă reies următoarele. Această culminație este secțiunea de aur pozitivă (+S.A.) a *Stollen*-ului, ce se suprapune cu cuvântul *"Gottes(gericht)"*. Melodic, acest sunet *Mi* (punctul culminant), este cea mai înaltă notă a segmentului de formă.

De asemenea, în acest loc se află şi punctul culminant dinamic. După ce în măsura 177 fraza de adresare a regelui debutează în *fortissimo*, măsura imediat următoare reduce intensitatea la *subito piano* ce rămâne apoi constant, intensificându-se doar pe ultimii 2 timpi de dinaintea punctului culminant, prin reluarea incipitului din *Unschulds-Motiv* de către suflătorii de alamă (Tr., Ps. şi Btb.). După punctul culminant, în aceeaşi măsură (182) dinamica descreşte treptat până la piano, modificându-se din nou brusc în finalul *Stollen*-ului prin *"Da"*-ul pronunțat de Friedrich. Wagner subliniază prin *marcato* nu punctul culminant în sine, ci nota anterioară acestuia, *Do1* notă situată pe timpul 4 (!) al măsurii.

I. 2. (177.-186.)

KÖNIG:
Dich frag ich Friedrich, Graf von Telramund! Willst du durch Kampf auf Le-ben und auf Tod im
ff p p cresc.
S.A.+(8,034)
Got-tes ge-richt ver-tre-ten dei-ne Kla-ge?
FRIEDRICH:
Ja!
f dim p f

Cu excepția măsurilor 181-182 unde este parcă sugerat leitmotivul *Unschulds-Motiv*, orchestra își asumă doar simplul rol de susținător armonic al partidei vocale.
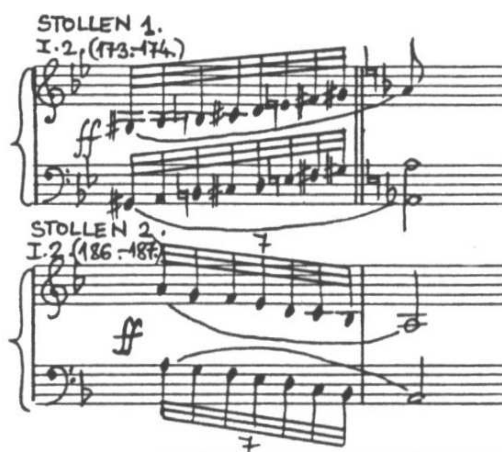
---

din abundență, şi scene în care nu-l întâlnim deloc. Lipseşte astfel din preludiul operei (ce constituie esența muzicală şi ideatică a întregii lucrări), din introducerea precum şi din scenele 1 şi 2 ale actului III. Dealtfel, caracterul acestor scene nici nu presupune prezența *Schwert-Motiv*-ului.

Stollen 2
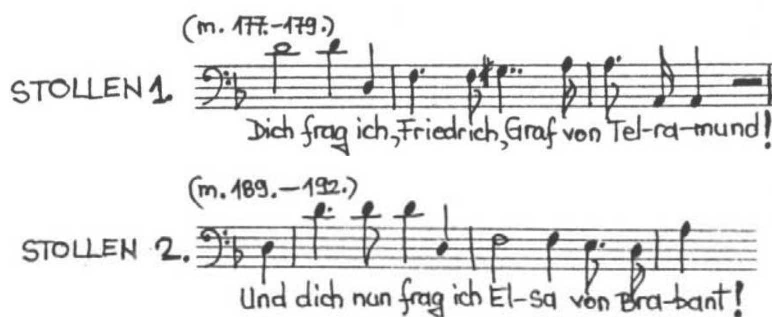
Al doilea *Stollen*, cuprins între măsurile 187-200, ca şi conținut muzical şi structură arhitectonică este în foarte mare măsură asemănător cu primul *Stollen*. Astfel, cele 13 măsuri ale lui se divid după aceleaşi linii directoare ca şi *Stollen 1*.

Stollen 1.	Stollen 2.	(tranziție)	Abgesang	Coda
(174-186.)	(187-200.)	(200-204.)	(204-230.)	(230-245.)

Prezentăm în continuare deosebirile dintre cele două secțiuni *Stollen*. Prima deosebire constă în direcția, aici descendentă a *Schwert-Motiv*-ului; intervalul pe care se pliază (aici octavă perfectă), în primul *Stollen* a fost nonă mică; modul, în primul caz major, iar în al doilea caz minor natural cu treapta a II-a alterată coborâtor (*sib*).
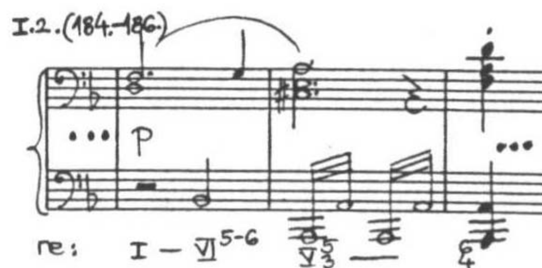


De asemenea, fraza de adresare a regelui către Elsa, din *Stollen 2* constituie o variație a frazei de adresare a regelui către Friedrich, din *Stollen 1*. Cele 2 structuri melodice se prezintă astfel:
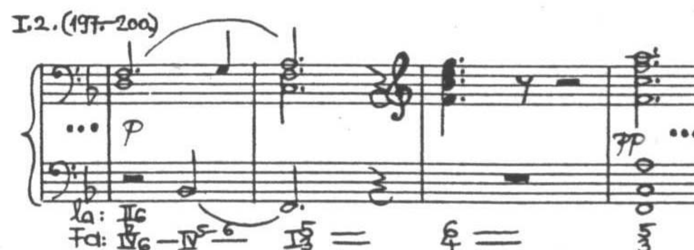


Finalizarea *recitativo*-ului melodic al regelui prezintă de asemenea deosebiri de natură armonică:

Stollen 1 (măsurile de încheiere):



Stollen 2 (măsurile de încheiere):

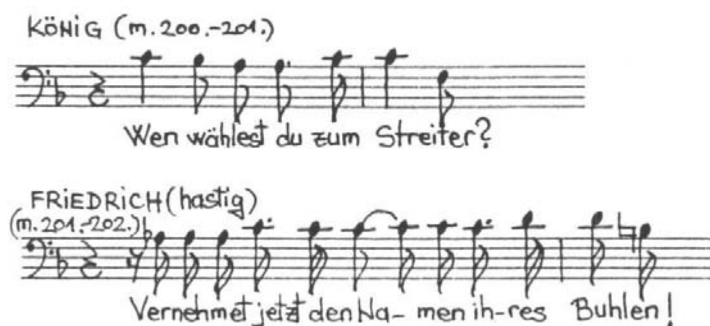


In timp ce în primul caz încheierea *Stollen*-ului se realizează printr-o semicadență, mersul armonic 5-6/3-4 rămânând deschis, al doilea *Stollen* se finalizează cu o cadență plagală. Există şi modificări de natură tonală. Primul *Stollen* se încheie în *re minor*, al doilea în *Fa major*. Este de altfel singura modificare în structura tonală a celor două segmente de formă (vezi în acest sens succesiunea tonalităților prezentată în cadrul schemei de la începutul analizei).

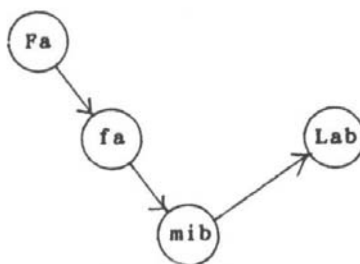
Rezolvarea orchestrală a secțiunii precum şi *recitativo*-ul melodic al regelui este preluat *ad literam* din primul *Stollen*.

Tranziția

Imaginea muzicală a tranziției de 4 măsuri spre *Abgesang*, pe plan dramaturgic este o rezultantă a intervenției vehemente, nervoase a lui Friedrich. Muzical, acest lucru reiese atât din suportul sonor de *tremolo* acordat situației, cât şi dintr-o sesizabilă fragmentare ritmică a frazei lui Friedrich față de cea anterioară a regelui:



Modulațiile sunt de asemenea condensate, pe parcursul a 4 măsuri schimbându-se 4 tonalități: *Fa major* - *fa minor* - *mi b minor* - *La b major*. Astfel, profilul succesiunii tonale pe scara cvintelor cunoaşte o semnificativă "coborâre" față de finalul celui de-al doilea *Stollen* şi în general față de zona medie a scării unde evoluează tonalitățile celor două *Stollen*-uri.



Această poziție tonală joasă se păstrează şi în continuare în cadrul *Abgesang*-ului.

Abgesang

Abgesang-ul aduce un contrast față de *Stollen*-uri în primul rând prin melodicitatea lui, având caracterul unui moment liric (tip arie).
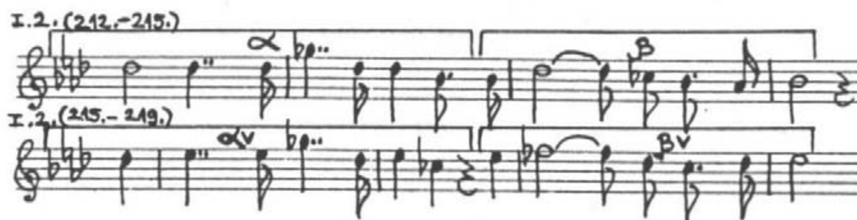
Este format din 26 de măsuri (exact dublul fiecărui *Stollen* !), dintre care prima frază este preluată din forma de *Gegenbar* prezentată anterior. In cadrul formei anterioare această frază a constituit materialul sonor al *Nachstollen*-ului 2 (vezi

măsurile 118-121 din scena a 2-a, actul I). Este leitmotivul nr. 8 - *Motiv des Trostes* (Motivul consolării). Are o semnificație dramaturgică faptul că el intervine după atacul lui Friedrich. In mod asemănător formei anterioare, leitmotivul este intonat de suflătorii de lemn şi harpă, renunțând însă la *pizzicato*-ul corzilor şi la partida vocală. Tonalitățile sunt de asemenea aceleaşi.
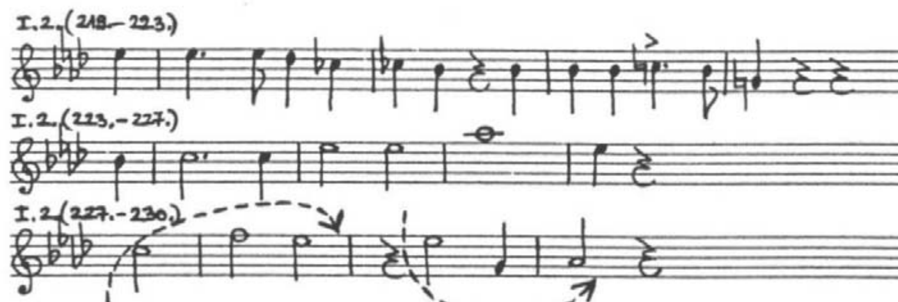
In continuarea acestei fraze antecedente a primei perioade a *Abgesang*-ului, fraza consecventă reprezintă deja o variație şi în acelaşi timp scordatură la secundă mică ascendentă a frazei consecvente din *Nachstollen 2* (din forma *Gegenbar* anterior analizată - vezi măsurile 121-125 în comparație cu măsurile 207- 211 din scena a 2-a a actului I).

*) Inceputul motivului din partida orchestrală apare substituit enarmonic în extrasul de pian.

In continuare (măs. 211-230) *Abgesang*-ul se secționează melodic în funcție de structurarea textului poetic, în fraze de câte 4 măsuri. Intre primele două fraze există o strânsă legătură morfologico-structurală, astfel:
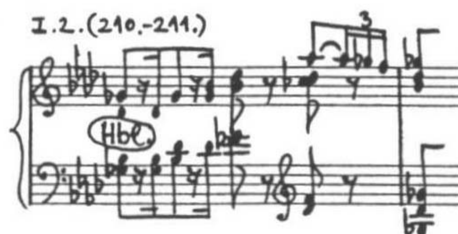


Frazele care se succed celor de mai sus urmăresc principii de structurare melodică diferite de acestea:
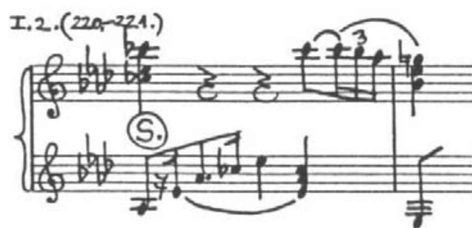


Structurarea materialului muzical pe partidele acompaniamentului orchestral al frazelor componente dovedesc aceeaşi împărțire de 2 + 1 + 1 + 1, ceea ce nu reiese însă cu claritate din extrasul de pian.
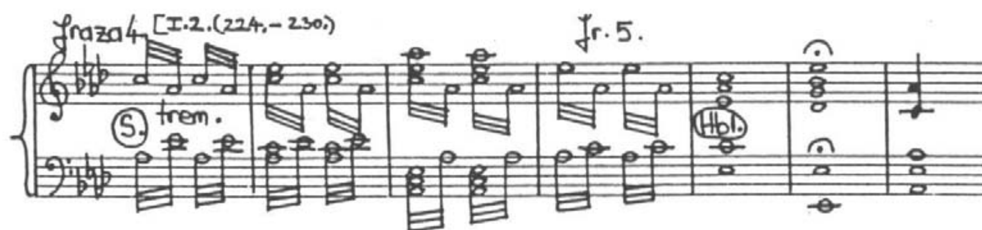
Astfel, acompaniamentul primelor două fraze înrudite se realizează prin secvențarea următorului motiv ritmico-melodic:



Suportul celei de a treia fraze aduce unele modificări motivului de mai sus:



A patra frază este susținută de un *tremolo* al corzilor şi o pedală a suflătorilor de lemn, în final (în a 5-a frază) rămânând doar pedala:



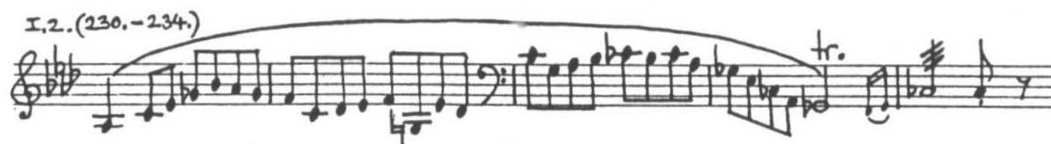
Cu excepția primelor 4 măsuri în care pe plan armonic se face un salt imens de 10 cvinte de la tonalitatea (*La b major*) - *Fa b major* - la - *Re major* - (*fa # minor*), restul frazelor se derulează în zona gravă a tonalităților cu bemoli: *Sol b major* - *Do b major* - *la b minor* - *Mi b major* -*La b major*, prevalând tonalitățile majore față de cele minore în raport de 24/2 măsuri.

Coda
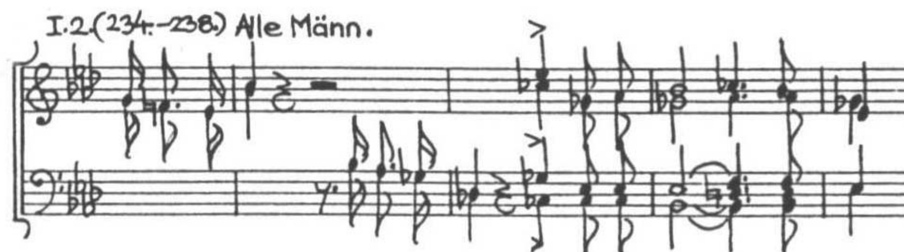
In secțiunea *Coda*, formată din 15 măsuri, coloristic, în mare parte se preia această zonă joasă de desfăşurare tonală, urmând ca în ultimele 4 măsuri revenirea în zona medie, prin utilizarea tonalităților *la minor* şi *re minor* să stabilească un echilibru armonic, contrabalansând primele 4 măsuri ale *Abgesang*-ului. Ordinea de succesiune a tonalităților în coda este următoarea: *Re b major - Do b major - mi b minor - Sol b major - mi b minor -Sol b major - la b minor - la minor - re minor.*

Comparativ cu *Abgesang*-ul în această secțiune de formă prevalează tonalitățile minore în raport de 9,5 / 5,5 măsuri față de cele majore, la fel ca şi în secțiunea *Stollen 1*, unde tonalitățile minore predomină în proporție de 9 / 4 măsuri. In secțiunea *Stollen 2* însă, între cele două moduri major şi minor există un echilibru perfect de 6,5 / 6,5 măsuri. Tranziția prezintă de asemenea echilibru modal în proporție de 2 / 2 măsuri (major / minor).

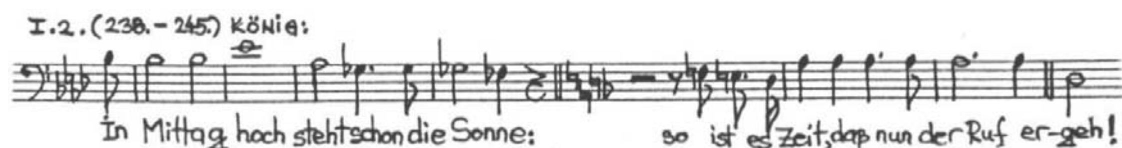
Ca formă, secțiunea coda se împarte în trei segmente: 4 + 4 + 7 măsuri. In prima frază violoncelul intonează o concluzie melodică a celor expuse până acum:
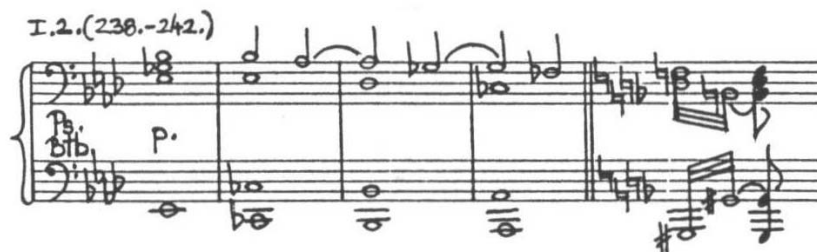


Fraza următoare situează în prim plan corul bărbătesc, ale cărui partide sunt subliniate şi dinamic, prin *piano* față de *pianissimo*-ul pedalei şi *tremolo*-ului ce asigură suportul armonic. In cadrul secționării 1 + 1 + 2 al frazei, coda stabileşte o legătură melodică şi ritmică cu materialul muzical al *Abgesang*-ului:



Celor de mai sus li se adaugă o concluzie, linie melodică acordată regelui. In mod demonstrativ Wagner la cuvântul "hoch" atinge cel mai înalt sunet din cadrul perioadei:



Dramaturgic-muzical, apusul soarelui este reprezentat în cadrul frazei antecedente prin mersul armonic descendent al acompaniamentului:



1.4 I. 2. (245) - I. 3. (29)

Următoarea strofă poetico-muzicală construită după principiile formei-*Bar* îl reprezintă fragmentul cuprins între măsura 245 din scena a 2-a a actului I şi măsura 29 din scena a 3-a a aceluiaşi act. Schema formei generale a secţiunii:

STOLLEN 1.	tranziţie	STOLLEN 2.	lărgire	ABGESANG
40 măsuri	2 măsuri	53 măsuri	5 măsuri	84 măsuri
(re-Fa-Do-re-Fa-re-fa-mi-mib-sib-fa-sib-Lab-sib-Reb-fa)	(do-Fa-)	(Fa-Do-mib-Solb-mib-lab-Fab-mib-lab-Fab-lab-Lab-lab-Dob-lab-mib-Dob)	(La-)	(La-Mi-La-Mi-La-si-Re-Fa#-La-Fa-re-Lab-Fa-Mi-La-Mi-fa#-do#-si-La)
(245-285.)	(285-286.)	(287-339.)	(340-344.)	(343-I.3.(29)

Acţiunea scenică în cadrul acestei secţiuni-*Bar* se constituie astfel:

Stollen 1 cuprinde primul apel al purtătorului de cuvânt al regelui, după cineva care să apere prin luptă nevinovăţia Elsei, precum şi pregătirea şi urmările acestui apel. Aceste urmări sunt: un moment de aşteptare încordată, intervenţia triumfătoare a lui Friedrich, şi rugămintea Elsei adresată regelui, pentru o nouă strigare.

Tranziţia reprezintă porunca regelui pentru a lansa un nou apel.
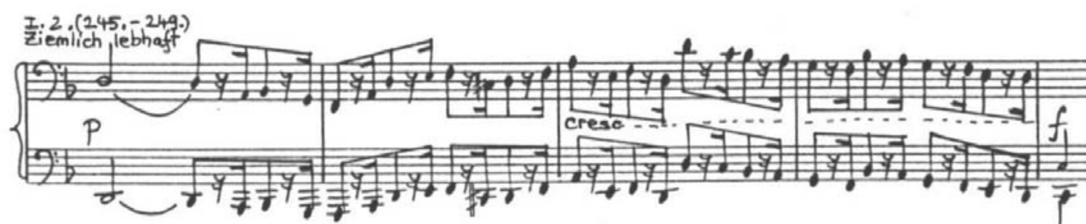
Stollen 2 aduce cu sine a doua strigare, pregătirile, şi o parte din urmările acesteia: un nou moment tensionant de aşteptare, urmat de rugăciunea Elsei adresată de această dată divinităţii, pentru a se împlini în plan real cele ce i s-au arătat în vis.

Lărgirea cuprinde ultima frază a acestei rugăciuni.
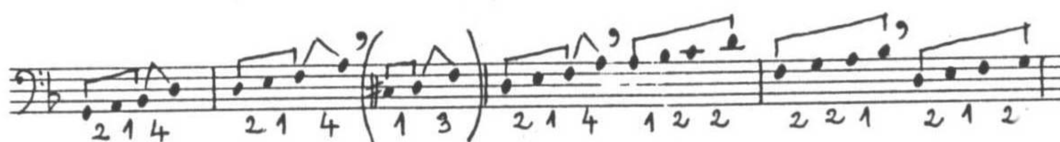
Abgesang-ul constituie însăşi împlinirea în realitate a visului Elsei, ivirea la orizont şi apropierea lui Lohengrin.

Stollen 1 şi Stollen 2
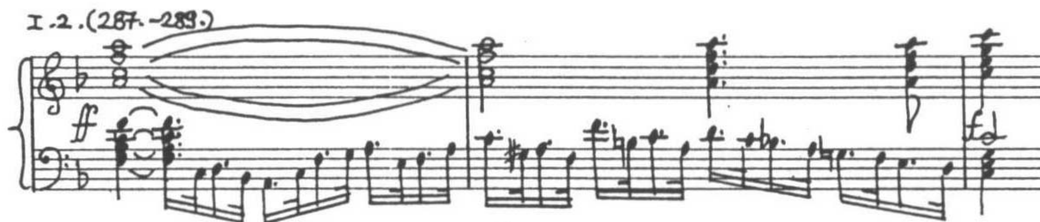
Cele 40 de măsuri componente ale primului *Stollen* se subîmpart în 5 + 5 + 9 + 11 + 8 + 6 măsuri. Segmentele sunt total inegale între ele. Inceputurile şi sfârşiturile frazelor componente se suprapun, astfel suma cifrelor de mai sus depăşeşte numărul total de măsuri componente al primului *Stollen*. Fragmentul debutează în *re minor*, primul segment având un caracter preponderent ritmic, bazat pe înlănțuirea formulei de dactil format din optime, pauză de şaisprezecime şi şaisprezecime, fiind cântat de corzile grave (v-la, v-cel, c-bas):
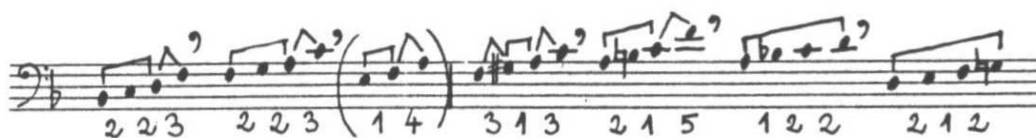


Citatul de mai sus redă muzical mersul cadențat al *Heerrufer*-ului şi al celor patru trâmbițaşi de pe scenă. Melodic, ea se compune din următoarele tetratonuri şi tetracorduri, precum şi un triton - înlănțuite:
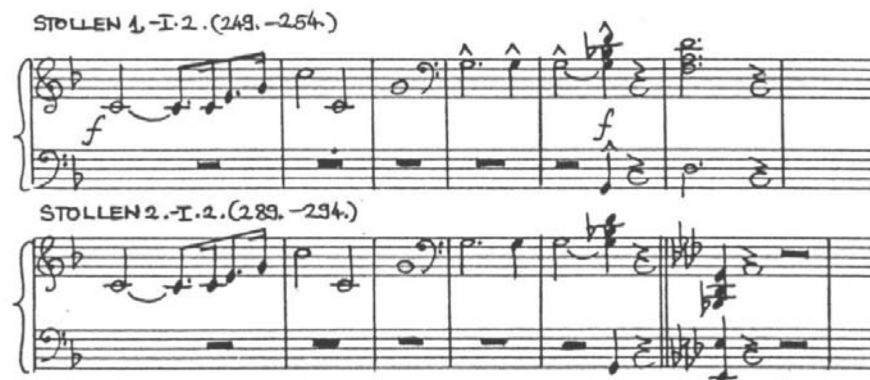


Cele 4 măsuri cunosc o amplificare dinamică de la *piano* la *forte*. Acest segment ritmic îşi are corespondentul direct în *Stollen 2*. Comparativ cu tonalitatea *re minor* a frazei din *Stollen 1*, în *Stollen 2* el apare în *Fa major*, fiind supus şi unei diminuări ritmice, procedeu motivat de amplificarea stării de tensiune:
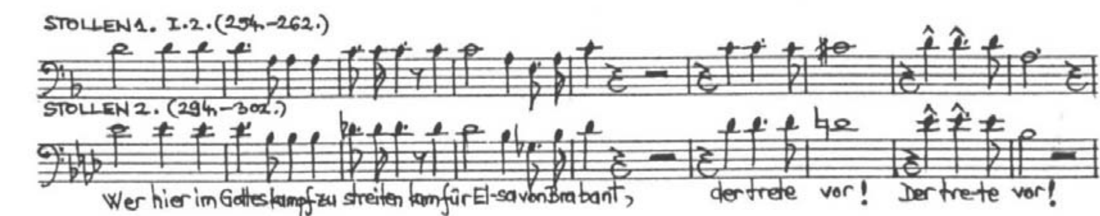


Structurarea materialului melodic suferă de asemenea mici variații, modificându-se distanța dintre sunetele componente ale tetratonurilor şi tritonului, astfel:
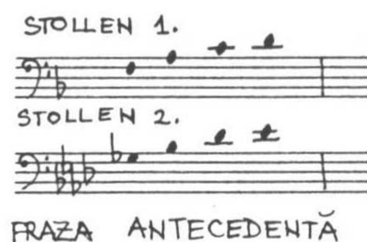


Următorul segment de 5 măsuri constituie semnalul în sine al celor 4 trompete de pe scenă (!), semnal ce reprezintă o variație a leitmotivului *Gotteskampf-Motiv*. Structura melodică a motivului are la bază arpegiul de tonică al tonalității *Do major*. Motivul este modulant, în *Stollen 1* cadențând în tonalitatea *re minor*, iar în *Stollen 2* în *mi b minor*. Cele 2 ipostaze ale motivului:
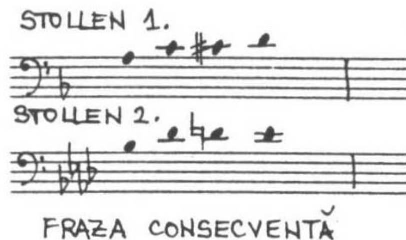


Ca rezultat al modulației în scordatură a celor două fraze, perioadele muzicale următoare - ce reprezintă strigătul lansat de *Heerrufer* - apar de asemenea în raport de scordatură la semiton ascendent una față de cealaltă. In ambele cazuri perioada este monodică, pur vocală, nefiind susținută de acompaniament orchestral. Ea se împarte morfologic în 5 + 2 + 2.

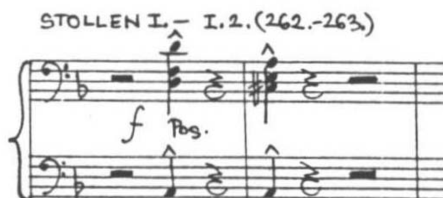


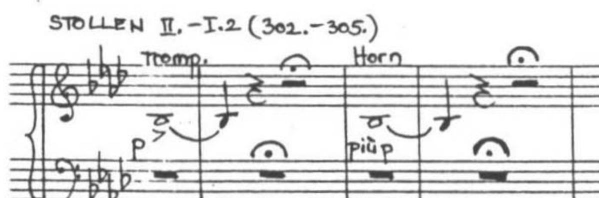
Esența melodică a celor 2 perioade este formată din tetratonuri:





In primul *Stollen* sfârşitul strigătului este subliniat dramaturgic de două acorduri ale trombonilor şi tubei bas. In al doilea *Stollen*, nota finală a strigătului este prelungită sub forma unui ecou, mai întâi de trompetă, apoi după o pauză cu coroană, de corn:





Cele două momente de aşteptare încordată ce urmează strigătelor de apel cunosc rezolvări diferite. Astfel, în primul *Stollen* el are un caracter acordic. Pe parcursul celor 8 măsuri ale perioadei se realizează două scordaturi tonale la semitonuri coborâtoare.

Perioada corespunzătoare acesteia din al doilea *Stollen*, tonal se divide în două. Fraza antecedentă rămâne stabilă pe dominanta tonalității *mi b minor*, intonând doar fundamentala acesteia, în timp ce fraza consecventă, în cele 4 măsuri ale ei circumscrie o cadență autentică:

In timp ce acordurile frazei antecedente din *Stollen 1* sunt cântate de corzile grave (v-la, v-cel, c-bas), măsurile corespondente acestora din *Stollen 2* conțin un singur sunet de timpan (*sib*) repetat ritmic.

Acest moment de aşteptare încordată este amplificat tensional prin perioada muzicală care-i urmează. In *Stollen 1* fraza antecedentă a perioadei aduce o intervenție triumfătoare a lui Friedrich, în fraza consecventă intervine pe lângă el şi corul.

Perioada corespondentă acesteia din *Stollen 2* reia numai partida orchestrală a acestui fragment, în transpoziție la secundă mare descendentă. Comparativ cu rezolvarea orchestrală
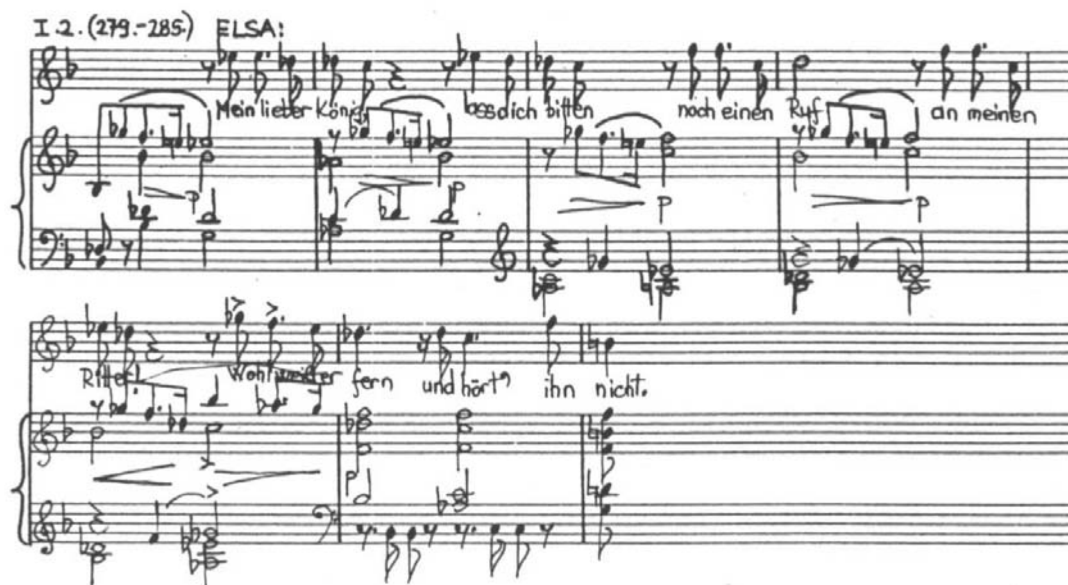
din *Stollen 1*, unde un solo de clarinet bas era susținut doar de partida corzilor grave, în *Stollen 2* solo-ul de clarinet bas este dublat de clarinet şi întărit sonor prin acorduri intonate de tromboni şi tuba bas. De asemenea, fondului de *tremolo* al corzilor grave li se ataşează şi viorile prime. Motivul intonat reprezintă leitmotivul *Motiv unruh Erwartung* (Neliniştea aşteptării). In cadrul întregii opere, motivul cunoaşte doar aceste două apariții. Tonal, în cadrul prezentei forme-*Bar* ele ating cele mai joase puncte pe scara cvintelor (*Fa b major*).

Morfologic, ambele apariții ale motivului se structurează după modelul 2 + 2 + 4.

Segmentul muzical următor, în ambele *Stollen*-uri redă rugămintea disperată a Elsei. In *Stollen 1* această rugăminte se adresează regelui, pentru a îngădui şi o a doua strigare. In *Stollen 2* rugămintea se transformă în rugăciune. De această dată se adresează divinității, transcende într-o altă dimensiune. [7]

[7] Urmărind discursurile muzicale de până acum ale Elsei ne-a surprins apariția şi vocea ei naivă, copilăroasă. In rugăciunea adresată divinității, această voce, precum şi întreaga ființă a ei se metamorfozează parcă, apare în toată

In *Stollen 1* cele 6 măsuri ale perioadei au o structurare motivică, sacadată pe măsuri, după modelul 1 + 1 + 1 + 1 + 2. Motivul muzical care stă la baza perioadei este *Motiv der Bitte*. Cele câteva note constitutive ale liniei melodice a motivului prezintă un profil descendent cromatic. Intonat de oboi şi susținut de acordurile suflătorilor de lemn, el este secondat de linia melodică a Elsei, la o distanță de doime, ea preluând de fiecare dată nota finală a motivului intonat de oboi. Excepție de la acest procedeu fac doar ultimele două măsuri, unde Elsa preia nota de început a motivului intonat de oboi.



Secțiunea corespondentă acesteia din *Stollen 2*, pe planul formei se împarte în trei perioade de câte 8 măsuri fiecare. Distribuția partidelor vocale oferă fragmentului un echilibru deosebit. Astfel, prima perioadă este dominată de linia melodică a Elsei (melodie dublată de cornul englez şi susținută de un *tremolo* al corzilor (v-ra 1,2; v-la). In a doua perioadă muzicală acestei linii melodice principale i se ataşează vocile de cor feminine. Alături de *tremolo*-ul continuu al corzilor, melodia intonată de Elsa este dublată de oboi. A treia perioadă reia structura orchestrală a primei perioade. Linia melodică a Elsei este de această dată dublată de flaut, clarinet şi viorile prime, sonoritatea de ansamblu fiind completată de clarinet bas, fagot şi instrumentele cu coarde.

Ordinea tonalităților în cadrul acestei perioade este:

---

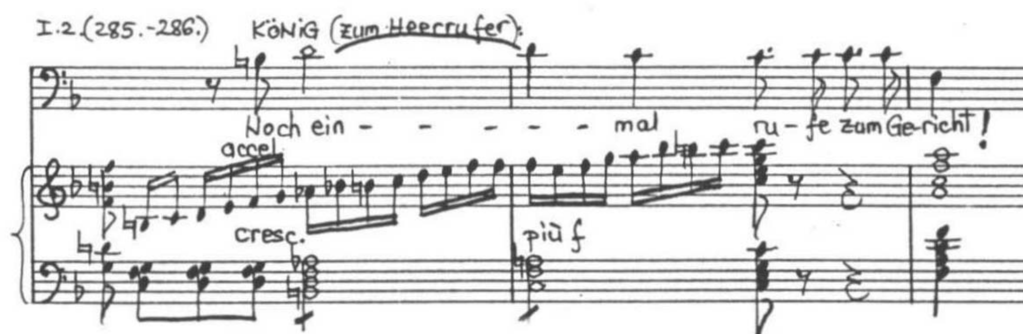
maturitatea şi plinătatea ei feminină.

lab - Fab - lab - Lab - lab - Dob - lab - mib - Dob - La.

Scordatura tonală realizată în extremitățile fragmentului (*lab →La*) are o motivație dramaturgică bine determinată. Predomină tonalitatea *la b minor* - etosul ei reprezentând-o pe Elsa. Urmarea finală a acestei permanente alternanțe a tonalității *la b minor* cu o altă tonalitate (vizibilă dorință de evadare din carurile *la b minor*-ului) este *La major*-ul (culoarea tonală care-l reprezintă pe Lohengrin).

Sunetele componente ale liniei melodice a fragmentului se desfăşoară în jurul unui centru de gravitație, sunetul *Mib*. Din totalul de 50 de sunete ale liniei melodice a fragmentului, sunetul *Mib* înregistrează 21 de apariții.

Tranziția dintre cele două secțiuni de *Stollen* (măsurile 285-286) este un pasaj semicromatic ascendent al viorilor, susținut armonic de partida suflătorilor de lemn şi *tremolo*-ul corzilor grave:



In ambele *Stollen*-uri, predominante sunt tonalitățile minore, în timp ce în *Abgesang* prevalează tonalitățile majore. In cele două *Stollen*-uri tonalitățile se desfăşoară în cea mai mare parte în zona inferioară a scării cvintelor, de la primul *Stollen* la al doilea realizându-se o coborâre de nivel în ansamblul tonalităților. In opoziție cu acestea, în *Abgesang* tonalitățile utilizate se desfăşoară în cea mai mare parte în zona tonalităților cu diezi, predominantă între acestea fiind tonalitatea *La major*.

Abgesang

Abgesang-ul se întinde pe parcursul a 84 de măsuri, începând din măsura 343 a scenei a 2-a din actul I şi până în măsura 29 din scena a 3-a a aceluiaşi act. Este împlinirea visului Elsei, apariția şi treptata apropiere a lui Lohengrin, şi în acelaşi timp entuziasmul înflăcărat al mulțimii în fața semnului divin.

Secțiunea debutează cu leitmotivul *Lohengrin-Motiv*, urmând ca în segmentul Av4 (începutul scenei a 3-a) motivul să revină, de această dată în *fortissimo*, comparativ cu *pianissimo*-ul motivului din introducerea *Abgesang*-ului.

Sintetizăm în cele ce urmează segmentele componente ale *Absegang*-ului sub forma unui tabel. In tabel apare structura formei, graficul tonal, şi în partea inferioară acele motive care stau la baza segmentelor de formă. Aceste motive sunt dezvoltate pe parcurs fie prin repetare, fie prin secvențare.

ABGESANG - I. 2.(343.) - I. 3. (29.)

Forma / Măsuri — Tonalitatea	Introducere	A var. 1.	A var. 2.	A var. 3.	A var. 4.	Coda
	I.2.(343. - 350.)	(351. - 366.)	(366. - 381.)	(382. - 397.)	I.3.(1. - 16.)	(16. - 29.)
Do# - la#						
Fa# - re#						
Si - sol#						
Mi - do#						
La - fa#						
Re - si						
Sol - mi						
Do - la						
Fa - re						
Sib - sol						
Mib - do						
Lab - fa						
Reb - sib						
Solb - mib						
Dob - lab						
Fab - reb						
TOTAL :	8 Măsuri	15 Măsuri	16 Măsuri	16 Măsuri	15,5 Măsuri	13,5 Măsuri
Motivele muzicale care stau la baza segmentelor de formă din Abgesang:	Leitmotivul „Lohengrin"				Leitmotivul „Lohengrin", alături de:	

1.5 I. 3. (m. 118-153)

Fragmentul următor este o formă-*Bar* de dimensiuni mult mai reduse decât cea anterior prezentată. Fiind cuprinsă între măsurile 118-153 ale scenei a 3-a din actul I, ea totalizează 36 de măsuri. Schema generală a formei se prezintă astfel:

STOLLEN 1.	lărgire	STOLLEN 2.	ABGESANG
7,5 măsuri	4,5 măsuri	7,5 măsuri	16,5 măsuri
(lab-Dob-lab-Lab)	(Lab-mib-la)	(la-Do-la-La)	(La-Mi-do#-Re-fa#-La-Mi-La-si-La-Mi-La)
(118-124,5.)	(124,5-129.)	(130-136,5.)	(136,5-153.)

TOTAL : 36 măsuri

Stollen 1 şi Stollen 2

Cele două *Stollen*-uri ale strofei sunt de dimensiuni absolut identice. In ambele cazuri este prezentat leitmotivul *Frageverbot-Motiv* (Motivul întrebării interzise). Materialul muzical, precum şi textul poetic este deci acelaşi, în al doilea *Stollen* însă leitmotivul apare în scordatură tonală la un semiton ascendent. Astfel, succesiunea tonalităţilor *lab-Dob-lab-Lab* din *Stollen 1*, în *Stollen 2* se transformă în *la-Do-la-La*. Remarcăm în ambele cazuri finalizarea leitmotivului în omonima majoră a tonalităţii de început a acestuia. A doua apariţie a motivului modifică de asemenea orchestraţia. Pe lângă suflătorii de lemn, care au sprijinit armonic motivul în *Stollen 1*, între măsurile 130-136,5 intervine şi partida corzilor. In fraza antecedentă a segmentului *Stollen 2*, în cadrul fiecărei armonii, Wagner modifică repartiţia sunetelor pe instrumente. Global, armonia rămâne însă aceeaşi.
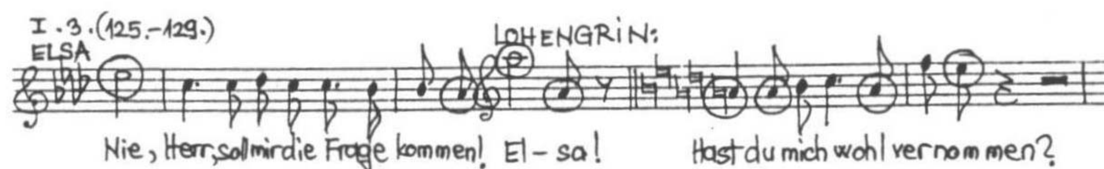
Linia melodică a celor două segmente de formă este cântată de Lohengrin. In frazele antecedente orchestra oferă doar sprijin armonic (şi bineînţeles o nuanţă coloristică specifică) melodiei, în frazele consecvente însă linia melodică este dublată de flaut şi oboi.

Structural, ambele segmente de formă reprezintă câte o perioadă muzicală în sensul clasic al termenului. Impărţirea perioadei este realizată pe baza contrastului totalizării 2 + 2 + 4:

I.3. (118.-125.) LOHENGRIN

I.3. (130.-137.) LOHENGRIN

Citatele de mai sus au liniile melodice axate pe sunetele *mib* şi *lab*, respectiv *mi* şi *la*. Lărgirea dintre *Stollen 1* şi *Stollen 2* adoptă ca principiu de construcţie melodică acelaşi procedeu:
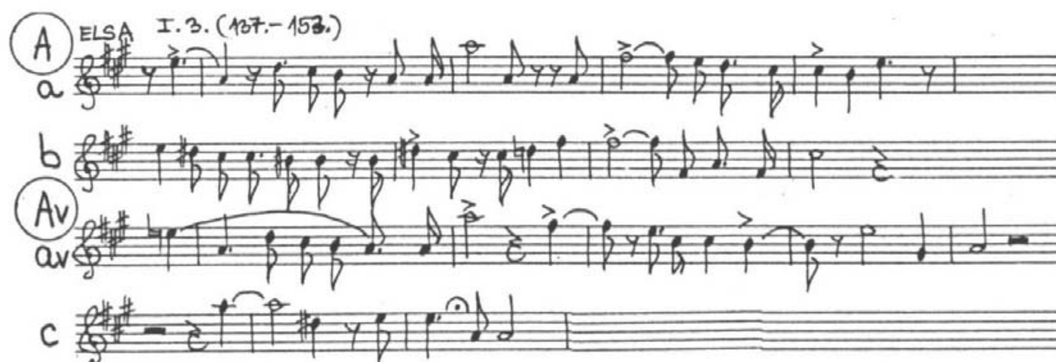


Cele 4 măsuri ale lărgirii totalizează o frază muzicală. Evoluţia tonală realizează o scordatură la secundă mică ascendentă, şi în acelaşi timp o opoziţie modală major - minoră: <u>*Lab*</u> - *mib* - <u>*la*</u>.

Abgesang

Abgesang-ul, ca extensie totalizează dublul unui *Stollen*. Tonalitatea lui principală este *La major*. Din totalul de 16,5 măsuri, în 10 sunt în *La major*. In cadrul acestui segment de formă Wagner nu realizează modulaţii îndepărtate.

Segmentul se divide simetric în două perioade a câte 8 măsuri. Intre liniile melodice ale celor două perioade există o strânsă înrudire morfologică, astfel:



Centrele de gravitaţie rămân în continuare sunetele *Mi* şi *La*. In primele 3 fraze compozitorul concepe acompaniamentul orchestral doar cu suflătorii de lemn. Abia în ultima frază intervine în discursul muzical şi partida instrumentelor cu coarde, şi în final cornul. Linia

melodică interpretată de Elsa este prezentă în stare latentă şi în acompaniamentul orchestral. Sunetele ei pot fi decodificate printre elementele acordurilor ce o susțin.

1.6 I. 3. (m. 435 - 460)

Una dintre cele mai scurte perioade poetico-muzicale construite după principiile formei-*Bar* îl constituie fragmentul cuprins între măsurile 435- 460 ale scenei a 3-a din actul I al operei, leitmotivul nr. 16 - *Jubelweise*.

Schema generală de formă a acestui fragment este:

STOLLEN	STOLLEN	ABGESANG	Lărgire
4 măsuri	4 măsuri	9 măsuri	8 măsuri
(Re-Sib-do-Sib)	(Sib-fa-Sib-sol)	(Sib-sol-Re-sol-Sib)	(do-Sib-fa-Sib)
(435-439.)	(439-443.)	(443-452.)	(453-460.)

TOTAL : 26 măsuri

Stollen 1 şi Stollen 2

Cele două *Stollen*-uri, au fiecare extensia unei fraze clasice de 4 măsuri. Privite unitar ele sunt de fapt - fraza antecedentă şi fraza consecventă a unei perioade muzicale. Ambele sunt fraze deschise, fianlizându-se pe dominantă (vezi analiza lor armonică), şi în acelaşi timp modulatorice. In *Stollen 1* tonalitățile extreme (*Re major - Si b major*) se găsesc în relație de terță mare, iar în *Stollen 2* ele sunt în înrudire de relativă (*Si b major - sol minor*), relație de terță mică.

I.3.(435.-439.) ELSA [STOLLEN 1.]

I.3.(439.-443.) ELSA [STOLLEN 2.]

Abgesang
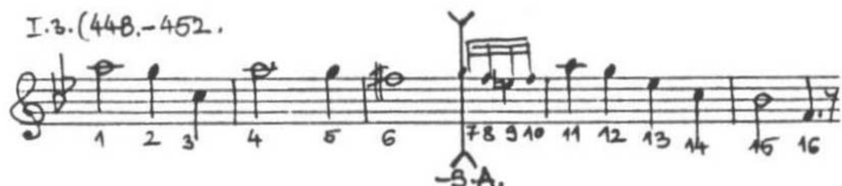
Perioada de 9 măsuri ce constituie *Abgesang*-ul se subîmparte după modelul 2 + 2 + 5. Fraza antecedentă adoptă ca procedeu de dezvoltare motivică secvenţarea, creând astfel două motive în raport de α şi αv .

I.3.(443.-447.)

Armonizarea frazei se rezumă doar la acordul treptei a V-a cu septimă, a tonalităţii *Si b major* şi la răsturnările acestuia.

Linia melodică intonată de Elsa este dublată de flaut şi oboi în motivul α , iar în motivul αv de flaut şi clarinet. In fraza consecventă aceste trei instrumente (flaut, oboi, clarinet) dublează împreună linia melodică.

Secțiunea de aur negativă a celor 16 sunete ce compun linia melodică a frazei consecvente (16 x 0,382 = 6,112) coincide cu grupetul ce urmează sunetului *faț 2* din măsura 450:



In mod interesant, dacă luăm în considerare unitatea de timp, pătrimea, atunci secțiunea de aur pozitivă este cea care se evidențiază cu o mică aproximație în acest moment, suprapunându-se pe sunetul *sol* din măsura a 4-a a frazei.
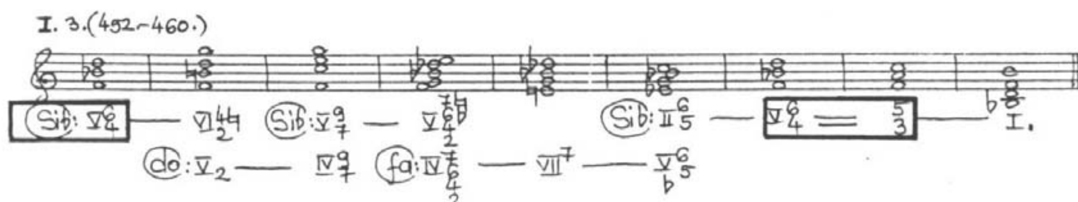
Se remarcă profilul descendent al liniei melodice, şi ambitusul ei de decimă (!).

Tonalitățile utilizate în cadrul *Abgesang*-ului descriu în succesiunea lor o evoluție simetrică:

Sib - sol - <u>Re</u> - sol - Sib

Prezența tonalității *Re major* în măsurile 449-450 are o semnificație dramaturgică aparte. Ea se suprapune cu cuvântul "*selig*", ce se traduce în limba română prin cuvântul "*fericit*".

Lărgirea *Abgesang*-ului, o perioadă de 8 măsuri, constă dintr-o serie de figurații ale instrumentelor cu coarde, pe sunetele lungi ale liniei melodice vocale, susținut de suportul armonic al suflătorilor de lemn. Wagner intercalează lărgirea între cvart-sextacordul dominantei din *Si b major* şi rezolvarea acestuia în poziția terț-cvint:



1.7 II. 2. (m. 144-194)

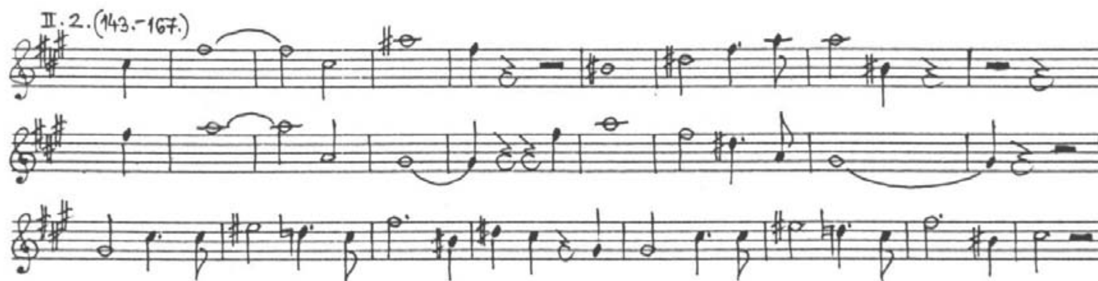
Perioada poetico-muzicală cuprinsă între măsurile 138-201 ale scenei a 2-a din actul II, în cadrul formelor tip-*Bar* analizate prezintă o construcție aparte.

Schema ei de formă o prezentăm în tabelul de mai jos:

INTROD.	STOLLEN 1.	STOLLEN 2.	ABGESANG	LĂRGIRE
30 măsuri	8 măs.	8 măs.	10 măs.	8 măs.
(Sol-fa#- Fa#-do#- Do#-fa#- do#-fa#)	(fa#-)	(fa#-)	(fa#-do#- Fa#)	(Fa#-si)
măsurile (138-167.)	(168-175.)	(176-183.)	(184-193.)	(194-201.

Intreaga perioadă poetico-muzicală de 64 de măsuri se împarte simetric în două secțiuni. Dintre acestea, primul segment de 30 de măsuri constituie introducerea formei-*Bar* propriu-zise, iar al doilea segment este cel conceput sub formă-*Bar*. Inceputul segmentului de *Stollen 1* reprezintă punctul culminant al celor 64 de măsuri.

Introducerea se divide în 6 + 8 + 8 + 8 măsuri. Primele 6 măsuri au o funcție de introducere [8] a Introducerii. Atât introducerea cât şi cele trei perioade următoare următoare sunt înrudite în privința materialului melodic ce le stă la bază. El se conturează din elemente de acorduri desfăşurate orizontal:



Aceste acorduri sunt:

- introducere: *fa#* - VII7

[8] In cazul referirilor la primele 6 măsuri folosim termenul *introducere* cu inițială mică, iar în cadul referirilor la prima secțiune de 30 de măsuri folosim termenul de *Introducere* cu inițială majusculă.

- perioada 1: *Fa#* - I; *do#* - VII7

- perioada 2: *do#* - VII7 - V7 - VII7 - V7

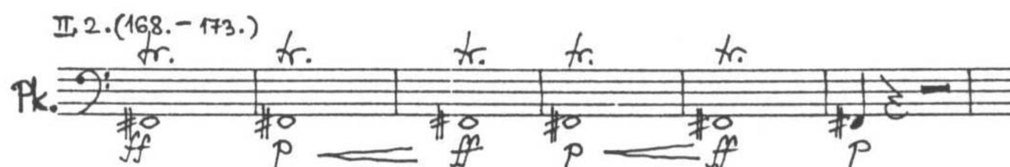
- perioada 3: *Do#* - I (*fa#* - V); *fa#* VII7 - V - VII7 - V.

Tonalitățile principale ale Introducerii sunt *do # minor* şi *fa # minor*. Din totalul de 30 de măsuri, 13 sunt în *do # minor* şi 10 sunt în *fa # minor*. Celelalte tonalități prezente sunt *Sol major* (doar două măsuri de la început), *Fa # major* (4 măsuri) şi *Do # major* (1 măsură). Wagner evidențiază astfel polaritatea contrastantă major-minoră de omonimă - vezi ordinea tonalităților: *fa # minor - Fa # major - do # minor - Do # major*.
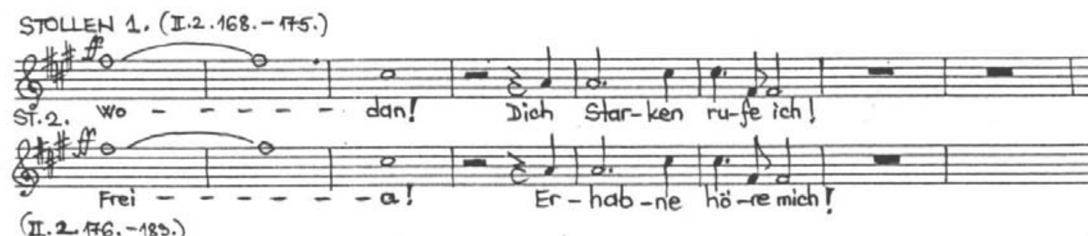
Orchestrația fragmentului relevă o pastă sonoră continuă, întreținută de un *tremolo* constant al instrumentelor cu coarde, precum şi sunete menținute - tip pedală, sau evoluții pe elemente de acord de către instrumentele de suflat din lemn, corni şi tuba bas.

Stollen 1 şi Stollen 2

Cele 2 segmente - perioade de câte 8 măsuri - sunt absolut identice ca material muzical şi ca prezentare orchestrală. Diferă la ele doar textul poetic. Culoarea lor tonală este *fa # minor* (doar acordul tonicii !) menținut constant. Fraza antecedentă este vizibil separată de fraza consecventă. Prima frază este concentrată vertical sub forma unor acorduri sacadate - în *fortissimo* - al suflătorilor de lemn şi de alamă, pe suportul unui *tremolo* de timpan. Fraza a doua aduce cu sine desfăşurarea orizontală (*tremolo* al viorilor şi violelor). Pe lângă contrastul ce reiese din punerea față în față a orizontalității şi verticalității, Wagner realizează şi un contrast de dinamică între cele două fraze (fraza antecedentă = *fortissimo*; fraza consecventă = *piano*). Intre ele există totuşi o punte de legătură - timpanul - în *tremolo*-ul căruia cele două dinamici alternează măsură de măsură:
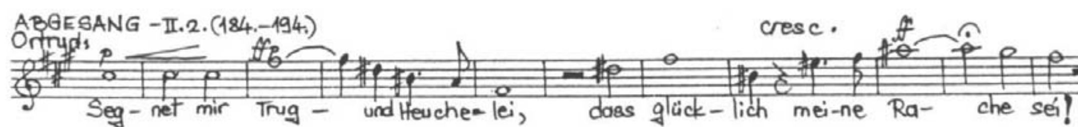


Deasupra acestui material contrastant se situează linia melodică a Ortrudei, menținută în *fortissimo*:



Ea face parte din cadrul liniilor melodice care circumscriu octava. Remarcăm profilul descendent al liniilor melodice a ambelor perioade.

Abgesang

Cuprins între măsurile 184-194, dimensiunea lui abia dacă depăşeşte pe cea a unui *Stollen*. Totalizează 10,50 măsuri, şi continuă maniera de orchestrație a frazelor consecvente din cele două *Stollen*-uri, linia melodică a Ortrudei fiind suprapusă pe un fond continuu de *tremolo* al corzilor, de această dată însă participând şi corzile grave. Pe parcursul celor 2 fraze (5 + 5,50 măsuri) alternează aceleaşi două dinamici - *piano* şi *fortissimo*:

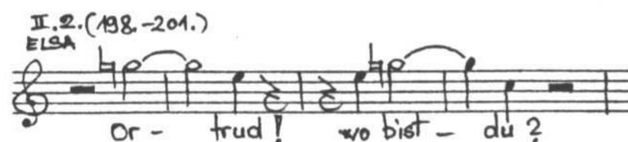


Contrastul *Abgesang*-ului față de *Stollen*-uri este realizat în acest caz prin intermediul tonalităților utilizate, ce prezintă înrudire cu Introducerea. Ordinea lor este *fa# - do# - Fa#*, acest *Fa # major* evidențiind din nou polaritatea major-minoră de omonimă, nu numai în cadrul *Abgesang*-ului, dar şi raportat la cele două *Stollen*-uri (*fa# minor*).

Lărgirea

Orchestral, lărgirea se bazează pe acelaşi dualism ca şi secțiunile de *Stollen*. Astfel, din cele 8 măsuri componente ale ei, în primele patru, paleta instrumentală se deschide larg,

cuprinzând partidele suflătorilor de lemn şi de alamă, instrumente cu coarde, precum şi timpan, iar în cele 4 măsuri consecvente orchestrația se subțiază la *tremolo*-ul cordarilor ce susțin cuvintele Elsei:



Intre cele două fraze există şi contrastul dinamic (*fortissimo - piano*), şi de asemenea un contrast tonal (fraza antecedentă = *Fa # major*; fraza consecventă = *si minor*).

1.8 III. 2. (29-82)

Ultima perioadă poetico-muzicală concepută sub formă-*Bar* pe care o prezentăm în acest cadru îl reprezintă fragmentul cuprins între măsurile 29-82 din scena a 2-a a actului III).

Schema de formă a acestui fragment:

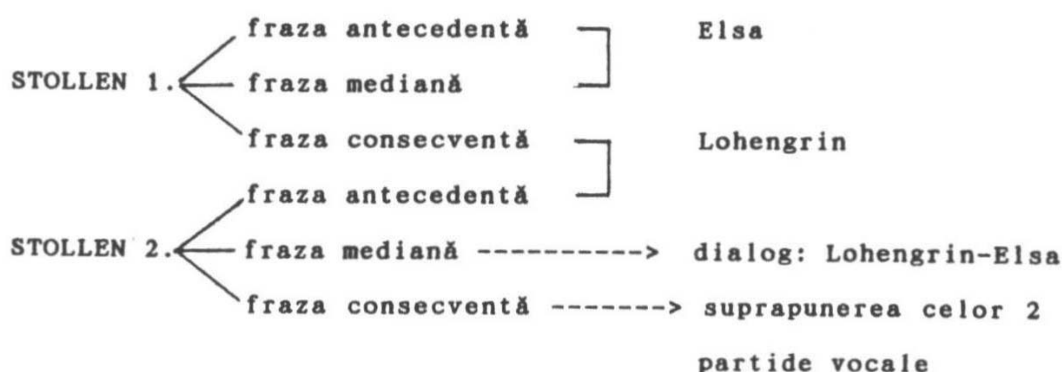
STOLLEN 1.	STOLLEN 2.'	Tranziţie	ABGESANG
13 măsuri	14,5 măsuri	2 măsuri	24,5 măsuri
(Mi-do#-Mi-La-la-Fa-Mi-Si-Mi)	(Mi-do#-Mi-Si-Mi-La-fa#-Mi)	(Mi-La)	(La-Re-Fa-La-Fa-Re-Do-Mi-La-Mi-la-Do-La-Sol#)
măsurile (29.-41.)	(42.-55,50.)	(56.-57.)	(58.-82.)

TOTAL: 53,50 măsuri

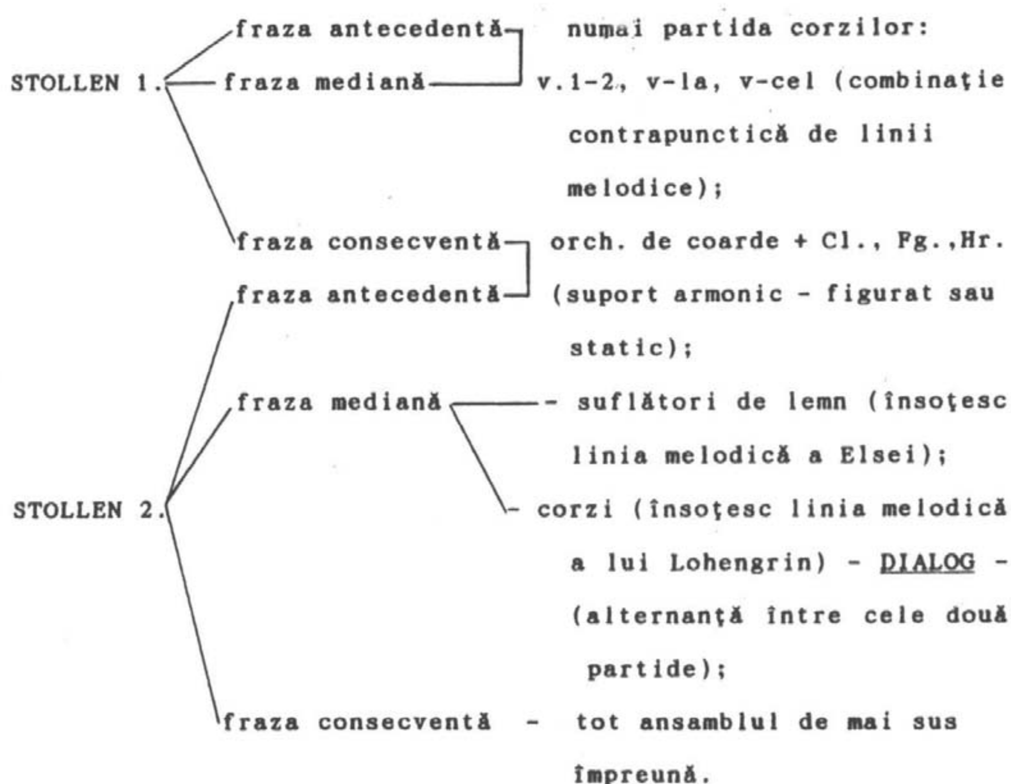
Stollen 1 şi Stollen 2

Raportul de formă dintre cele două *Stollen*-uri, de dimensiuni aproximativ egale, se conturează ca A şi Av , raport ce rezultă pe de o parte din profilul melodic, iar pe de altă parte din succesivitatea tonală (vezi ordinea tonalităţilor în *Stollen 2* faţă de *Stollen 1*). Ambele segmente sunt structurate ca perioade tripodice. Perioada clasică de 8 măsuri este lărgită prin adiţie frazică. Cele 3/3 fraze - antecedentă, mediană şi consecventă - ale perioadelor *Stollen 1* şi *Stollen 2*, sunt în raporturi de: imitaţie (frazele antecedente), variaţie (frazele mediene), şi deosebire totală (frazele consecvente). Această afirmaţie reiese cu claritate în primul rând din linia melodică a celor două secţiuni de formă, lirică de dragoste a Elsei şi a lui Lohengrin.
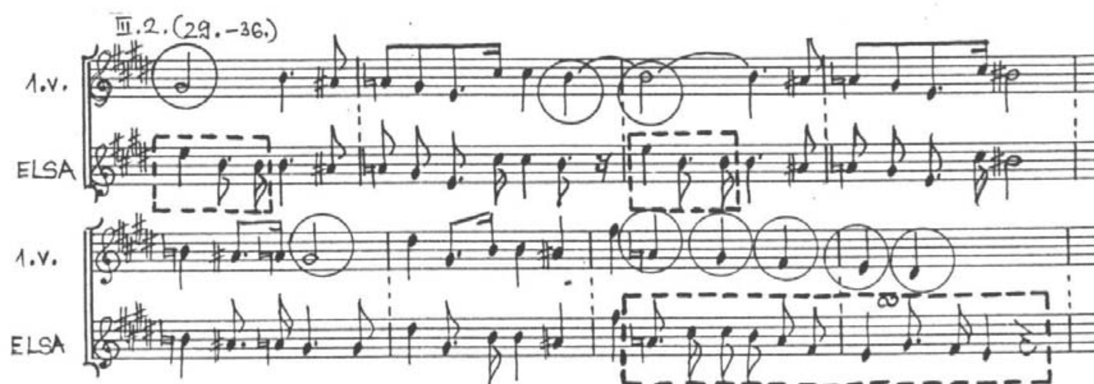
In succesivitatea celor două fragmente, combinaţia discursului melodic al Elsei şi a lui Lohengrin urmăresc o evoluţie gradată, în trei etape:



Paralel cu modul de combinație a discursului celor două personaje, orchestrația relevă aceeaşi structură evolutivă, aceeaşi logică de constituire:



Un exemplu elocvent de subtilitate a orchestrației wagneriene îl constituie primele două fraze ale segmentului de *Stollen 1*. Din ansamblul corzilor (v.1-2, v-la, v-cel), viorile prime dublează linia melodică interpretată de Elsa. Dublajul nu se realizează însă în totalitate:
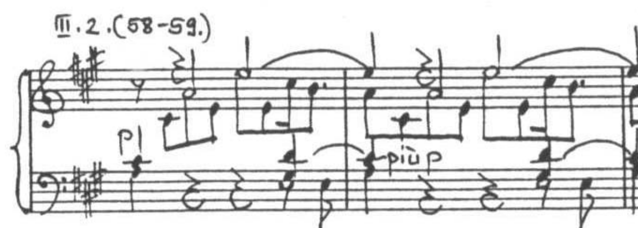


Fragmentele pe care le-am evidențiat din solo-ul vocal ar suna prea romanțat dacă ar fi transpuse sonor *ad literam* la vioară. In cunoştința acestui efect, Wagner modifică linia melodică (vezi notele încercuite!).

Tranziția
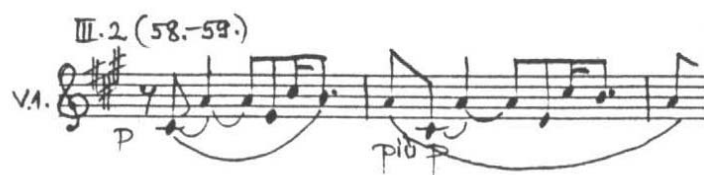
- este reprezentată de un pasaj cromatic ascendent, pe distanța unei octave (*mi 1- mi 2*) cântat la unison de flaut şi clarinet şi susținut armonic de Fg., Hr., V-la., V-cel. Are profil modulatoric, făcând tranziția de la tonalitatea *Mi major* (tonalitatea de bază a celor două *Stollen*-uri) la *La major* (tonalitatea de bază a *Abgesang*-ului).

Abgesang

Cele 24,50 măsuri ale *Abgesang*-ului, din punctul de vedere al formei au ca centru de greutate secțiunea de aur pozitivă - măsura 73. (24,50 x 0, 618 = 15,141). Atât structurarea acompaniamentului orchestral, cât şi evoluția tonalităților utilizate relevă cu claritate această împărțire. Până în măsura 73 acompaniamentul orchestral se constituie motivic după modelul:



In cadrul lui, linia melodică cursivă este interpretată de viorile prime:

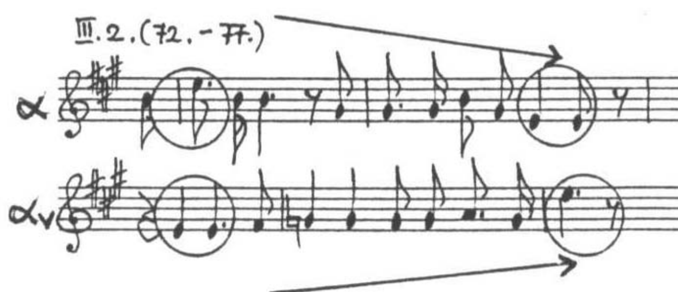


Restul instrumentelor (suflătorii de lemn şi corzile) îşi asumă rolul de a completa armonia. Din grupul suflătorilor de lemn sunetele lungi - tip pedală, luate prin apogiatură de pe octava inferioară a notei ținute prelung sunt acordate flautului, oboiului şi clarinetului .

Tonalitatea predominantă a acestei prime articulații a *Abgesang*-ului este *La major*. Din cele 15 măsuri, prezența lui totalizează 9 măsuri, număr semnificativ, deoarece în următoarea articulație, *La major*-ul apare doar pentru o singură măsură.
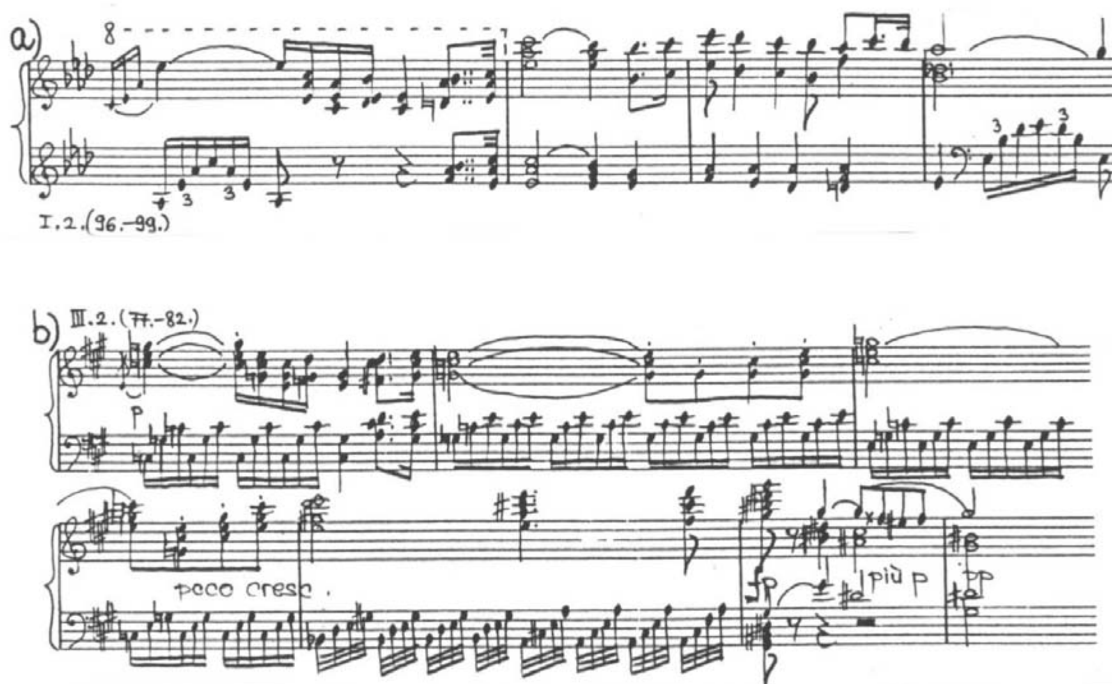
A doua articulație a *Abgesang*-ului se subîmparte în două fraze: 4 măsuri + 5,50 măsuri (cu jumătate de măsură suprapunere la delimitarea celor două segmente). Prima frază este dominată de linia melodică a Elsei, fiind susținută armonic mai întâi de pătrimile *staccato* ale instrumentelor de suflat din lemn şi a cornului, apoi de notele întregi şi doimile instrumentelor cu coarde.

In timp ce primul motiv (α) al liniei melodice are un profil descendent, constituindu-se din elementele componente ale acordului tonicii din *Mi major*, motivul al doilea (αv) are un profil ascendent. Ambele fac parte din categoria motivelor care circumscriu octava:



Armonic, cele două motive (α , αv) sunt departajate de un salt tonal, de la *Mi major* la *la minor*, urmând o modulație cromatică spre *Do major*. Considerat după numărul de măsuri ocupate, *Do major* este tonalitatea principală a celei de a doua articulații a *Abgesang*-ului.

Fraza a doua a secțiunii constă dintr-o variație a leitmotivului *Lohengrin-Motiv*:



Tonalitatea de bază a *Lohengrin-Motiv*-ului este *La major*. Prima apariție a motivului este însă în tonalitatea *La b major* (Ex. **a**). Comparativ cu aceasta, între măsurile 77-82 ale scenei a 2-a din actul III (Ex. **b**) leitmotivul apare în tonalitatea *Do major* (singura apariție a motivului în această tonalitate pe parcursul întregii opere !). Nobilul şi deschisul *Do major* în cazul de față este tonalitatea planului tridimensional - fizic, aici simbolul materializării lui Lohengrin prin iubire.

Prin intermediul treptei a III-a cu septimă alterată, în măsura 80 se modulează cromatic în *La major*, după care măsura 81 aduce prin salt tonal treapta a I-a a tonalității *Sol # major* urmată de o cadență autentică în această tonalitate (Wagner sparge cercul tonal de cvinte !) - lucru de o semnificație dramaturgică deosebită - oglindirea în plan fizic a unei iubiri platonice:

Elsa - *"Dar eu aveam icoana ta în minte-mi,*
Căci mai de mult mi te-arătaşi în vis,
Şi când aieve te-am zărit-nainte-mi,
Am înțeles că eşti de cer trimis." [9]

[9] Wagner, R., *Lohengrin*, Libret, în: op. cit., p. 249.

Leitmotivul este interpretat de instrumentele de suflat din lemn (Fl., Hb.,Cl.), în ultimele două măsuri Wagner adăugând acestora Fg. şi Hr., susținut armonic de *tremolo*-ul instrumentelor cu coarde.

Dinamic, fraza se profilează ca un amplu *crescendo*, în ultima măsură un *subito piano* (*fp*) şi *decrescendo* brusc până la *pianissimo*.

*

Ca observație generală: tonal - întreaga formă-*Bar* oscilează aproape în exclusivitate în zona tonalităților cu diezi (zona superioară a stâlpului de cvinte), realizând doar scurte incursiuni pasagere în zona tonalităților cu bemoli. De asemenea, în această perioadă poetico-muzicală predominante sunt tonalitățile majore, în raport de 50 / 3,50 măsuri.

Concluzii:

In partea a I-a a analizei de față am suliniat că una dintre cele mai importante probleme în cadrul structurării unei forme-*Bar* îl constituie raportul dimensional dintre segmentele lui componente. Conform regulilor de construcție a formei, reguli stabilite în perioada de înflorire a formei-*Bar* - epoca *Meistersingerilor* - nu este indiferent dacă *Abgesang*-ul are aceeaşi întindere ca şi *Stollen*-ul sau ca perechea de *Stollen*-uri, sau este mai lungă sau mai scurtă decât acestea. Natura interioară a formei pretinde ca *Abgesang*-ul să depăşească în întinderea ei dimensiunea *Aufgesang*-ului (deci a celor două *Stollen*-uri luate la un loc), sau cel puțin a unui *Stollen* luat separat. In acest sens, dimensiunile pe care le acordă Wagner segmentelor componente ale formelor-*Bar* în opera *"Lohengrin"* se prezintă sintetic astfel:

1.1

INTR	STOLLEN 1	LĂRG	STOLLEN 2	ABGESANG	CODA	TOTAL
8 măs	8 m	4 m	8 m	21 m	13 m	60 m

1.2

INTR	AUFGESANG	NACHSTOLLEN 1	LĂRG	NACHSTOLLEN 2	TOTAL
4 m	16 m	8 m	3 m	8 m	37 m

1.3

STOLLEN 1	STOLLEN 2	TRANZ	ABGESANG	CODA	TOTAL
13 m	13 m	4 m	26 m	15 m	71 m

1.4

STOLLEN 1	TRANZ	STOLLEN 2	LĂRG	ABGESANG	TOTAL
40 m	2 m	53 m	5 m	84 m	182 m

1.5

STOLLEN 1	LĂRG	STOLLEN 2	ABGESANG	TOTAL
7.5 m	4,5 m	7,5 m	16,5 m	36 m

1.6

STOLLEN 1	STOLLEN 2	ABGESANG	LĂRG	TOTAL
4 m	4 m	9 m	8 m	26 m

1.7

INTROD	STOLLEN 1	STOLLEN 2	ABGESANG	LĂRG	TOTAL
30 m	8 m	8 m	10 m	8 m	64 m

1.8

STOLLEN 1	STOLLEN 2	TRANZ	ABGESANG	TOTAL
13 m	14,5 m	2 m	24.5 m	53,50 m

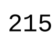
Comparând totalul de măsuri componente a fiecărei perioade poetico-muzicale se observă că dimensiunile lor sunt foarte variate, ele oscilând între 26 şi 182 măsuri. De asemenea, segmentele componente ale fiecărei forme sunt de cele mai diverse mărimi. Secțiunile de *Stollen* sunt de: 4; 7,5; 8; 13; 14,5; 40; 53 măsuri. In 6 din cele 8 cazuri *Stollen 1* şi *Stollen 2* au mărimi identice, doar în două forme dimensiunile lor diferă. Astfel, perioada analizată în subcapitolul 1.4 are *Stollen 1* de 40 de măsuri şi *Stollen 2* de 53 măsuri (diferență relativ mare între două secțiuni ce ar trebui să aibă aluri identice!), iar perioada

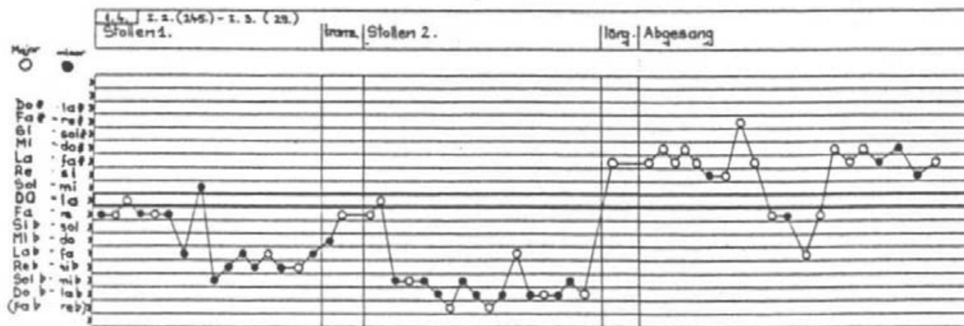
analizată în subcapitolul 1.8 are *Stollen 1* de 13 măsuri şi *Stollen 2* de 14,5 măsuri (deosebire nesemnificativă!).

Raporturile de mărime dintre segmentele de *Stollen* şi *Abgesang* (respectiv *Nachstollen* şi *Aufgesang*) sunt de 1:2.

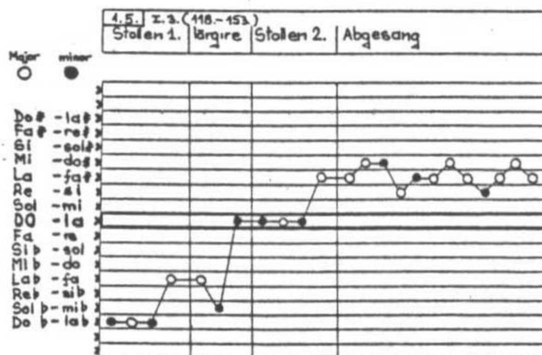
Secțiunea *Abgesang* a fiecărei forme este deci ca extindere aproximativ dublul unui *Stollen*. Excepție de la această structurare face perioada 1.1 unde *Abgesang*-ul are aproape de 3 ori dimensiunea unui *Stollen*, precum şi perioada muzicală 1.7 în care *Abgesang*-ul depăşeşte doar cu 2 măsuri dimensiunea unui *Stollen*. De altfel, forma prezentată în subcapitolul 1.7 este o excepție în rândul celorlalte şi datorită dimensiunii introducerii ei. Din cele 8 perioade Wagner doar în două cazuri prelungeşte forma prin coda şi în 3 cazuri o pregăteşte prin introducere. Introducerile utilizate sunt de 4, 8, respectiv 30 de măsuri. Dimensiunile tranzițiilor şi lărgirilor sunt cuprinse între 2 şi 8 măsuri. Remarcăm perioada poetico-muzicală 1.6 în care lărgirea este de dimensiunea celor două *Stollen*-uri luate la un loc.

In graficele de mai jos am sintetizat pe scara cvintelor profilul tonal general al secțiunilor de formă:

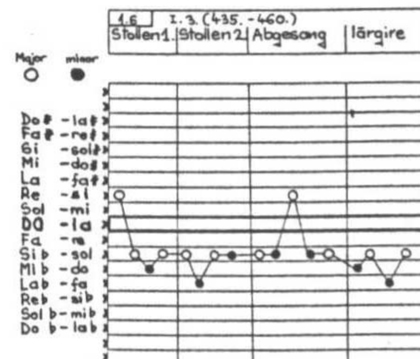




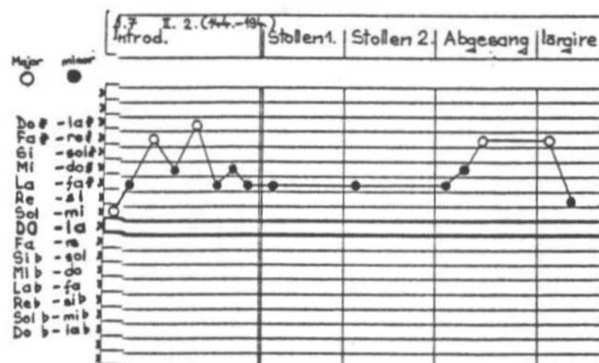
1.4. I. 2. (145.) - I. 3. (29.)
Stollen 1.
tranz.
Stollen 2.
lärg.
Abgesang
Major
minor
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
DO - la
Fa - re
Si b - sol
Mi b - do
La b - fa
Re b - si b
Sol b - mi b
Do b - la b
(Fa b - re b)



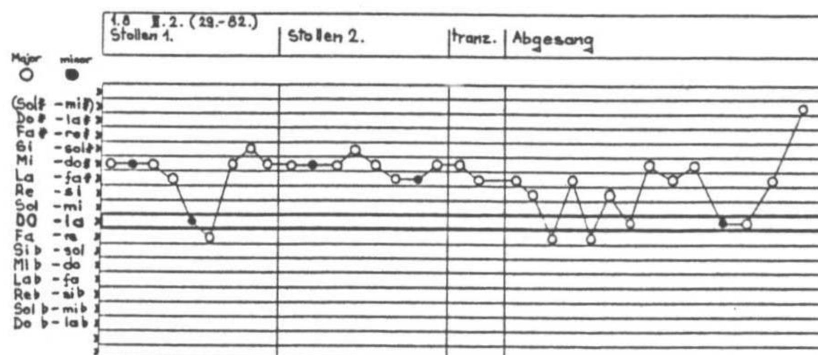
4.5. I. 3. (118.-153.)
Stollen 1.
lärgire
Stollen 2.
Abgesang
Major
minor
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
DO - la
Fa - re
Si b - sol
Mi b - do
La b - fa
Re b - si b
Sol b - mi b
Do b - la b



4.6 I. 3. (435. - 460.)
Stollen 1.
Stollen 2
Abgesang
lärgire
Major
minor
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
DO - la
Fa - re
Si b - sol
Mi b - do
La b - fa
Re b - si b
Sol b - mi b
Do b - la b



4.7 II. 2. (144.-194.)
Introd.
Stollen 1.
Stollen 2.
Abgesang
lärgire
Major
minor
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
DO - la
Fa - re
Si b - sol
Mi b - do
La b - fa
Re b - si b
Sol b - mi b
Do b - la b



1.8 II. 2. (29.-82.)
Stollen 1.
Stollen 2.
tranz.
Abgesang
Major
minor
(Sol# - mi#)
Do# - la#
Fa# - re#
Si - sol#
Mi - do#
La - fa#
Re - si
Sol - mi
DO - la
Fa - re
Si b - sol
Mi b - do
La b - fa
Re b - si b
Sol b - mi b
Do b - la b

Graficele nu indică numărul de măsuri ocupate de fiecare tonalitate ci doar prezența fizică a acestora. Privind astfel comparativ secțiunile *Stollen 1* şi *Stollen 2* se observă că din 8 cazuri doar într-un singur exemplu (vezi perioada poetico-muzicală 1.7) *Stollen 1* are structura tonală identică cu *Stollen 2*. In celelalte cazuri aceste profiluri se află în relații de asemănare (perioadele 1.2; 1.3; 1.5; 1.6; 1.8) precum şi deosebire totală (perioada 1.4). Un exemplu aparte îl constituie perioada 1.5 în care *Stollen 2* preia în scordatură la semiton ascendent structura tonală a secțiunii *Stollen 1*, distanța de 7 cvinte (de la *Do b major* la *Do major*) reprezentând un salt semnificativ ce implică şi o pregnantă schimbare de culoare.

Din totalul de 16 secțiuni de *Stollen* (respectiv *Nachstollen* din exemplul 1.2) doar în 5 cazuri este identică tonalitatea finală a *Stollen*-ului cu tonalitatea lui de început (Nu luăm în considerare perioada 1.7 ale cărei secțiuni de *Stollen* sunt dominate de o singură tonalitate - *fa # minor*). De asemenea, din cele 8 perioade poetico-muzicale, doar în 3 cazuri tonalitatea de început a *Stollen*-ului *1* coincide cu tonalitatea de început a *Stollen*-ului *2* (Perioada 1.7 nici în acest caz nu a fost luată în considerare). In ceea ce priveşte însă numărul tonalităților cuprinse în *Stollen 1* comparativ cu *Stollen 2*, în 6 din cele 8 perioade secțiunile de *Stollen* conțin un număr identic de tonalități. In cele două perioade rămase (1.4 şi 1.8) numărul tonalităților cuprinse în *Stollen 2* diferă doar cu 1 (!) față de numărul tonalităților din *Stollen 1* (Astfel în perioada poetico-muzicală 1.4 *Stollen 1* conține 16, iar *Stollen 2* - 17 tonalități, iar în perioada 1.8 *Stollen 1* conține 9 iar *Stollen 2* - 8 tonalități). Diferența de inegalitate în acest sens este nesemnificativă.

Urmărind raportul numeric al tonalităților şi în segmentele de *Abgesang*, reamintim că secțiunea *Abgesang* a fiecărei forme este ca extindere aproximativ dublul unui *Stollen* (exceptând perioadele 1.1 şi 1.7). Sub acest aspect sintetizăm în tabelul de mai jos numărul tonalităților din *Abgesang* în raport cu al celor din *Stollen*.[10]

	NR. TONALITĂȚI			NR. MĂSURI		
	Stollen 1.	Stollen 2.	Abgesang	St. 1.	St. 2.	Abg
1.1	4	4	9	8	8	21
1.2	5	5	5	8	8	16
1.3	6	6	9	13	13	26
1.4	16	17	20	40	53	84
1.5	4	4	12	7,5	7,5	16,5
1.6	4	4	5	4	4	9
1.7	1	1	3	8	8	10
1.8	9	8	14	13	14,5	24,5

[10] In cadrul numărului de apariție au fost incluse şi repetările la distanță ale aceleiaşi tonalități.

Acest raport trebuie desigur apreciat prin prisma dimensiunii fiecărei perioade poetico-muzicale. Rezultatele ne arată de cele mai multe ori un raport neproporțional, asimetric în ansamblul lui, nefiind astfel posibilă decodificarea unei oarecare regularități. Se impune astfel urmărirea specificității fiecărei secțiuni în parte.

Tabelul de mai sus oferă o viziune deosebit de clară asupra raporturilor numerice dintre tonalități. In cadrul perioadelor, doar într-un singur caz (perioada 1.2) este identic numărul tonalităților din *Abgesang* cu al celor din *Stollen*-uri. In celelalte cazuri el este întotdeauna mai mare, precum este mai mare şi numărul măsurilor din *Abgesang*, nefiind însă în proporție cu aceasta.

Analizând unitatea tonală a perioadelor se observă că din cele 8 exemple doar într-un singur caz este identică tonalitatea de pornire şi tonalitatea finală a întregii perioade (1.1). In celelalte cazuri aceste raporturi se prezintă sub forma următoarelor relații:

1.2 omonimă (*lab* - *Lab*);

1.3 omonimă (*La* - *la*);

1.4 dominanta majoră (*re* - *La*)

1.5 scordatură la semiton ascendent cu schimbare de mod (*lab* - *La*);

1.6 terță mare (*Re* - *Sib*);

1.7 relativa dominantei (*Sol* - *si*);

1.8 terță mare (*Mi* - *Solț*).

Intâlnim cazuri în care *Abgesang*-ul prin specificul lumii sale tonale aduce un contrast față de *Stollen 1* şi *Stollen 2* (vezi de exemplu perioada 1.4 în care tonalitățile celor două *Stollen*-uri sunt tonalități cu bemoli, iar tonalitățile *Abgesang*-ului sunt în mare parte tonalități cu diezi). Un alt caz este acela când *Abgesang*-ul dezvoltă mai departe linia tonală a celor două *Stollen*-uri, profilându-se ca o continuare a acestora (vezi astfel perioada 1.5 unde linia tonală este în continuă ascensiune, tonalitatea de bază a secțiunii *Stollen 1* fiind *la b minor*, a secțiunii *Stollen 2* - *la minor* şi a *Abgesang*-ului - *La major*). Al treilea caz este acela în care lumea tonală a *Abgesang*-ului este asemănătoare cu cea a celor două, sau a unuia dintre *Stollen*-uri (ex: perioada 1.1; 1.6).[11]

[11] Informațiile de mai sus, sub forma statistică în care au fost prezentate au o valoare relativă, ele satisfăcând doar curiozitatea teoreticianului de formație abstractă. Valoarea absolută a informațiilor din paginile anterioare de concluzii intervine doar prin raportarea acestora la situația scenică şi contextul dramaturgic al fragmentelor, situație descrisă în cadrul fiecărei analize.

Felul în care se raportează motivic şi orchestral segmentele de *Stollen* între ele precum şi contrastul acestora cu secțiunea *Abgesang* a fost prezentat pe larg în cadrul analizei fiecărei perioade.

In concluzie, raporturile tonale calitative atât la nivelul de comparație dintre *Stollen 1* şi *Stollen 2*, cât şi la nivelul celor două *Stollen*-uri în contrast cu *Abgesang*-ul, precum şi în ansamblul fiecărei forme-*Bar* sunt concepute de către Wagner ca un raport dinamic, acesta necramponându-se la legitățile formei "prescrise" de către *Meistersingeri* în perioada de înflorire a formei-*Bar*.

Reamintim că opera "*Lohengrin*" a fost scrisă între anii 1845-1848, în timp ce planul operei "*Die Meistersinger von Nürnberg*" şi prima schiță de subiect datează din 1845! *"Expunerea generală a subiectului şi temelia ei dramaturgică (Cum bine remarcă wagnerianul german K. Weidel, prima schiță conține aproape întreaga construcție a operei, până la detaliu) e datată /Marienbad, 16 iulie 1845/; ... încheierea partiturii are loc abia în toamna lui 1867"* [12] - diferență de 22 de ani.

Anul 1845 reprezintă deci un început al preocupărilor lui Wagner față de una dintre formele specifice muzicii medievale europene - forma-*Bar*.

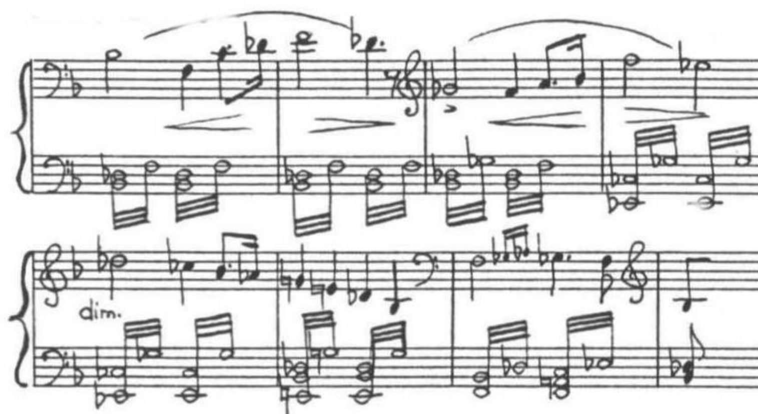
2. Perioada de tip clasic structurată după principiile de construcție a formei-*Bar*

Perioadele de tip clasic care adoptă principiile arhitecturale a formei-*Bar* sunt structurate după modelul de construcție bazat pe principiul totalizării, formula 2 + 2 + 4. La nivelul perioadelor, Wagner respectă acea caracteristică a naturii interioare a formei, conform căreia *Abgesang*-ul trebuie să aibă ca dimensiune cel puțin dublul unui *Stollen* luat izolat.
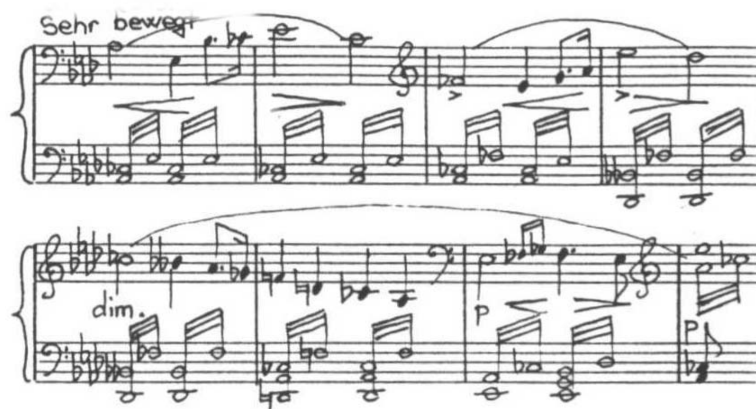
Primele patru perioade, la rândul lor fac parte dintr-o strofă poetico-muzicală amplă, construită după tiparele formei-*Bar,* analizate în cadrul potrivit acestora:

[12] Vieru, Nina, *Maeştrii cântăreți din Nürnberg. Dramaturgie şi formă muzicală*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1976, p. 15.
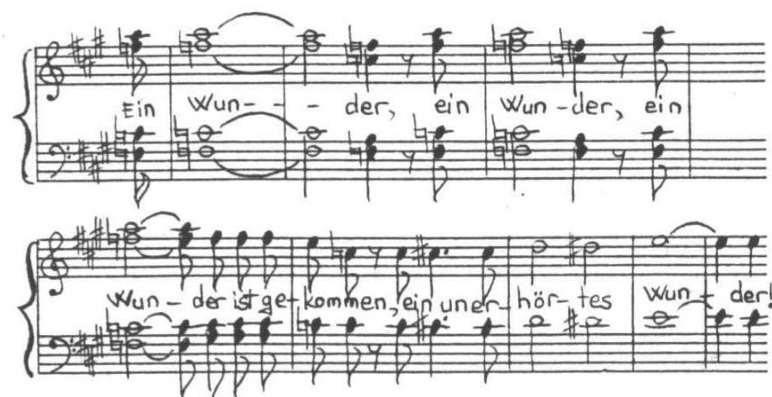
2.1 I. 2. (272-279)
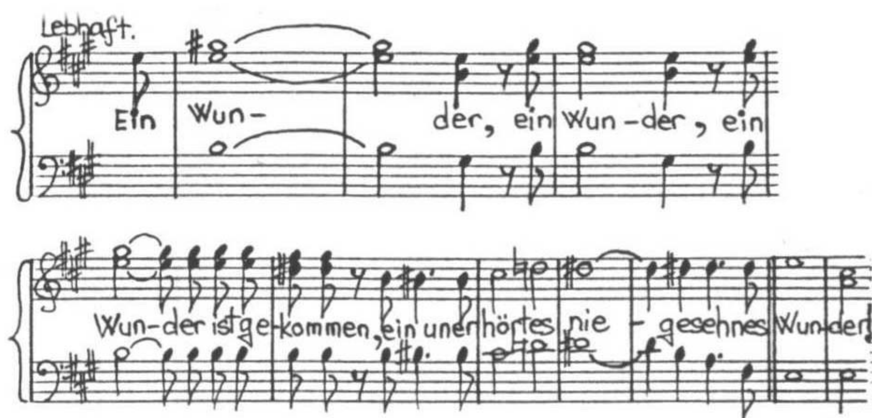


2.2 I. 2. (313-320)



2.3 I. 2. (382-389)



2.4 I. 2.(390) - I. 3.(2)
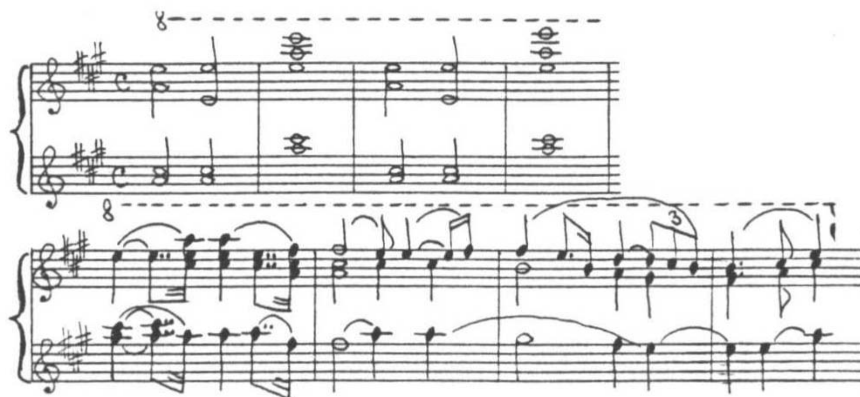


2.5 Vorspiel (1-8)

Perioada următoare ia naştere din alăturarea a două leitmotive: 1) *Graalsklänge* şi 2) *Graals-Motiv*.

Motivul *Gralsklänge* - primele patru măsuri ale perioadei -conține trei acorduri de treapta a I-a în tonalitatea <u>La major</u>. Vezi analiza acestui leitmotiv în capitolul *"Aspecte specifice ale microstructurilor în structurarea leitmotivelor"*.

Fraza a doua, *Abgesang*-ul, *Graals-Motiv* este o dezvoltare a leitmotivului *Graalsklänge*. Analiza acestui leitmotiv este de asemenea realizată în capitolul *"Aspecte specifice ale microstructurilor în structurarea leitmotivelor"*.

Pe plan ritmic, staticismul celor două *Stollen*-uri este contrabalansat de caracterul ritmic pregnant al *Abgesang*-ului.
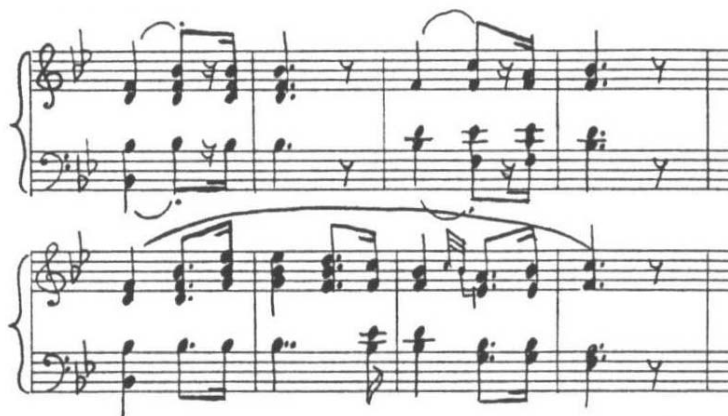


2.6 I. 3. (118-125)

Perioada muzicală de mai jos precum şi perechea ei situată în scordatură la secundă mică ascendentă (**2.7**) reprezintă la rândul lor cele două *Stollen*-uri ale perioadei muzical-poetice cuprinse între măsurile 118- 153 din scena a 3-a a actului I (Vezi analizele lor în subcapitolul **1.5** din cadrul prezentului capitol).

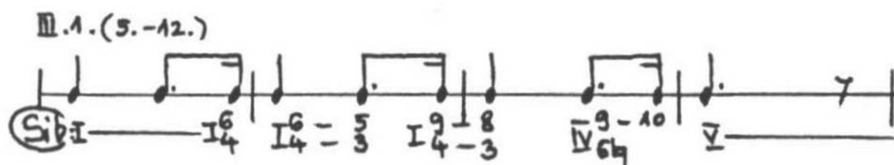
2.7 I. 3. (130-137)

2.8 III. 1. (5-12)

Următoarea formă-Bar, prima perioadă muzicală a leitmotivului *Brautlied* (Cântecul miresei) se structurează după schema A Av B.
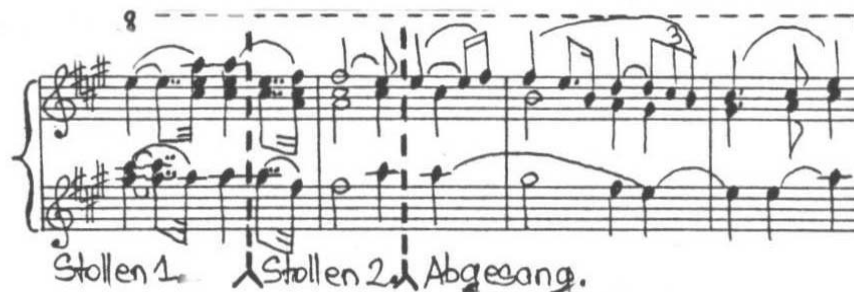


Intonată de cor şi acompaniată de suflătorii de lemn şi de harpă - de pe scenă ! - *Brautlied* este unul dintre acele leitmotive care apar cu tonalitate fixată: *Si b major*. In timp ce *Stollen 1* se stabileşte pe funcţiunea tonicii, *Stollen 2* realizează un mers armonic autentic: I - V7 - I. *Abgesang*-ul lărgeşte apoi formula, introducând şi culoarea subdominantei:



3. Fraza muzicală de patru măsuri structurată tip-*Bar*
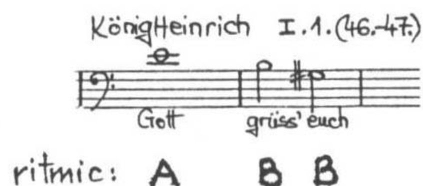
3.1 Vorspiel (5-8)

Un exemplu elocvent în acest sens ni-l oferă leitmotivul *Graals-Motiv*, care la rândul lui este secţiunea de *Abgesang* a perioadei muzicale în formă-*Bar* prezentate în subcapitolul *2.5*. Forma-*Bar* în cazul de faţă se structurează după schema A Av B:
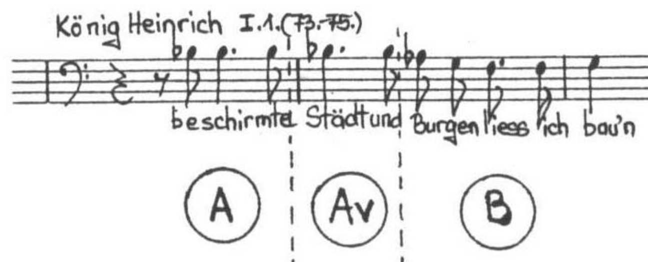


4. Motivul muzical structurat după principiile de construcție-*Bar*

4.1 I. 1. (46-47)



In structurarea motivului după unul din schemele posibile ale formei-*Bar*, un rol hotărâtor îl joacă ritmul. "Segmentul" A -(*Aufgesang*) are ca extensie de durată dublul unui *Nachstollen*. Sunetul este considerat ca entitate sonoră de sine stătătoare. Din punct de vedere tonal motivul se prezintă unitar - pedală *Mi major* -treapta a I-a. Melodic, avem În acelaşi timp trei elemente distincte ale unuia şi aceluiaşi acord. Atât melodic, cât şi armonic nu poate fi deci vorba de structurare tip-*Bar*, ci doar din punct de vedere ritmic.

4.2 I. 1. (73-75)



In acest al doilea motiv primează parametrul melodic. Deosebirea dintre A şi Av constă din simpla lipsă a apogiaturii.

Asemenea exemple de scheme miniaturale tip-*Bar* pot fi găsite nenumărate în cadrul operei, pentru ilustrarea fenomenului ne limităm însă la aceste două exemple.

5. Celula muzicală structurată după principiile formei-*Bar*

Fiind vorba de o unitate foarte mică, la modul general putem considera că orice formulă ritmică de anapest (augmentată sau diminuată) îşi exprimă energia interioară în acord cu principiile de dimensiune ale unei reale forme-*Bar*.

Formula inversă - dactil - concordă în aceste condiții cu *Gegenbar*.[13]

De asemenea, orice formulă melodică alcătuită din repetarea aceluiaşi sunet, urmat de un altul, este de esență-*Bar*.

Formula ritmico-melodică ce îndeplineşte ambele condiții de mai sus este ideală pentru ceea ce numim celulă-*Bar*.

[13] Lendvai Ernő în volumul său intitulat: *Bartók dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1964, p. 70 foloseşte chiar denumirea de "*formă-Anapest*".

PARTEA IV.

MACROSTRUCTURA SPECIFICĂ OPEREI *"LOHENGRIN"*

1. Forma de ansamblu a operei

In interiorul actelor componente ale operei scenele se succed *attacca*, cursivitatea acțiunii dramatice nefiind întreruptă prin opriri decât la sfârşitul actelor. In partitură însă, autorul recurge la delimitarea grafică clară a scenelor componente.

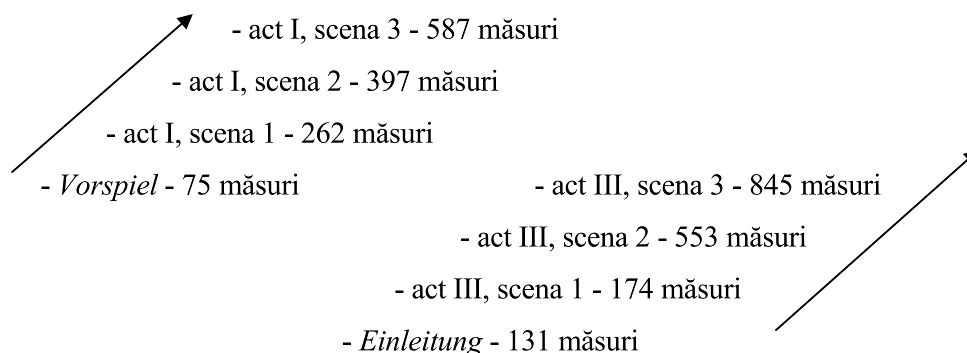
Construcția formei de ansamblu prezintă un echilibru deosebit, pe de o parte prin componența scenică simetrică:

- actul I = **3** scene
- actul II = **5** scene
- actul III = **3** scene

Fiecare dintre cele 3 acte debutează cu o secțiune de formă pur orchestrală. Actul întâi este precedat de *Vorspiel*, iar actul III este precedat de *Einleitung*. In cazul actului II secțiunea de introducere orchestrală intră în componența formală a scenei a 1-a, reprezentând primele 71 de măsuri ale acesteia. In afara acestor momente de început de act, următoarele scene debutează de asemenea prin segmente AMPLE de introducere orchestrală:

- actul II, scena 3 - (105 măsuri);
- actul II, scena 4 - (32 măsuri);
- actul III, scena 3 - (111 măsuri).

Pe de altă parte, un aport deosebit la realizarea echilibrului formei de ansamblu îl constituie şi faptul că în cadrul actelor extreme ale operei (actele I şi III) extensia în măsuri a scenelor componente urmează o evoluție gradată:



în contrast cu actul II în care, cu excepția scenei a 4-a care are în componență 283 măsuri, restul scenelor sunt cuprinse între 423 şi 479 de măsuri. Această persistență oarecum constantă (423, 443, 479, [283], 478 măsuri) de scene aproximativ egale ca dimensiune, cuprinsă între două acte în cadrul cărora scenele se succed după principiul evoluției gradate, oferă formei de

ansamblu un echilibru deosebit de stabil, cu toate că actul III conține cu 382 de măsuri mai mult decât actul I. [1]

In reprezentarea scenică a operei Wagner solicită 3 decoruri, în succesiunea **A B C A**. Decorul **A** asigură cadrul de desfăşurare al actului I, iar decorul **B** cadrul de desfăşurare al actului II. Actul III din punct de vedere al decorului utilizat se secționează în două: scenele 1 şi 2 se desfăşoară cu decorul **C,** iar scena a 3-a revine la decorul **A.** Momentul schimbării de decor, antrenează cu o aproximație de 6,5 măsuri punctul de simetrie al actului III. Evidențierea punctului de simetrie într-un context dat, sugerează echilibrul perfect, moartea.

In echilibrul formei de ansamblu sunt relevante din punctul de vedere al acțiunii dramatice toate cele trei centre de greutate: secțiunile de aur negativă, pozitivă, precum şi axa de simetrie a întregii opere.

Axa de simetrie (actul II, scena 3, m. 378) constituie o preamărire a eroului principal al operei - Lohengrin - intonat de corul de bărbați. Secțiunea de aur negativă se materializează în reuşita lui Ortrud de a o ademeni pe Elsa prin prefăcătoria ei (actul II, scena 2, m. 216), iar secțiunea de aur pozitivă în atacul direct al lui Friedrich la adresa lui Lohengrin, cu insistența de a-şi spune numele şi originea în fața regelui (actul II, scena 5, m. 222). Acest atac concentrează exploziv forțele răului într-un moment când totul pare idilic, şi s-ar presupune o rezolvare fericită a conflictului. Semnificativă este culoarea tonală a acestui atac, exprimată în *Mi b major*, ce se află într-o relație pol-antipol față de tonalitatea de bază a operei - *La major*.

In desfăşurarea acțiunii dramatice a actului I de asemenea toate cele trei centre de forță subliniază momente importante ale acțiunii, devenind astfel relevante. Axa de simetrie (actul I, scena 2, m. 361) reprezintă ivirea la orizont a lui Lohengrin şi exprimarea uimirii de către mulțimea adunată pe malul râului Schelde la vederea lui. Secțiunea de aur negativă (actul I, scena 2, m. 214) constituie pe plan acțional gestul dezinteresat, mărinimos şi plin de elan al Elsei, de a oferi cavalerului şi apărătorului ei coroana părintească, precum şi inima şi ființa ei. [2]

---

[1] Cu toată diferența de 382 de măsuri dintre actele extreme (I şi III), datorită diferențelor de tempo, durata în timp a celor două acte este foarte apropiată (act I = 61'84"; act III = 62'01"), între ele existând doar o diferență nesemnificativă de 17 secunde !

Durata în timp a scenelor a fost măsurată pe baza înregistrării operei realizată în cadrul festivalului *Osterfestspiele, Salzburg, 1976,* sub bagheta lui Herbert von Karajan. Solişti: König Heinrich = Karl Ridderbusch, Lohengrin = René Kollo, Elsa von Brabant = Anna Tomova-Sintow, Telramund = Siegmund Nimsgern, Ortrud = Ursula Schröder-Feinen, Heerrufer = Robert Kerns. Ansamblul: Berliner Philharmoniker, Tölzer Knabenchor, Wiener Staatsopernchor.

[2] Muzicologul Kroó György, în cartea sa intitulată *"Richard Wagner"* (Ed. Gondolat, Budapesta, 1968, vol. I),

Secțiunea de aur pozitivă (actul I, scena 3, m. 112) anticipează motivul întrebării interzise, jurământul la care o supune Lohengrin pe Elsa, de a nu-l întreba niciodată despre numele şi originea lui. [3]

In actul II, centrele de greutate evidențiază următoarele momente ale acțiunii dramatice:

- axa de simetrie a întregului act (act. II, sc. 3, m. 187) subliniază momentul când Heroldul anunță porunca regelui conform căreia Friedrich este scos din paza legii şi în surghiun. Acel om care din acest moment se va întovărăşi cu el va împărtăşi aceeaşi soartă.

- secțiunea de aur negativă (act II, sc. 2, m. 382) dramaturgic reprezintă încununarea scenei a 2-a a actului. Ea se materializează într-un duet Elsa - Ortrud, duet în care Ortrud foarte misterios încearcă s-o ademenească pe Elsa, picurându-i în suflet neîncrederea față de Lohengrin. Elsa, cu tristețe şi compătimire încearcă s-o convingă de harul dulce al credinței, răstimp în care Ortrud, aparte, îşi exteriorizează rea-voința, şi intenția de a profita de naivitatea Elsei.

- secțiunea de aur pozitivă a actului II (act II, sc. 3, m. 436) surprinde acea imagine scenică apropiată de finalul scenei a 3-a, în care Friedrich cutează să se apropie de un grup de 4 nobili, acuzându-l pe Lohengrin de nelegiuire şi vrajă. Răspunsul revoltat al celor 4 nobili corespunde cu secțiunea de aur pozitivă.

In actul III al operei considerăm ca fiind cel mai important centru de greutate al întregului act axa de simetrie a lui (act III, sc. 3, m. 59). Cu o aproximație de 4 măsuri axa de simetrie a actului III se suprapune cu axa de simetrie a introducerii orchestrale a acestui act.

---

consideră pe Elsa ca fiind cel mai complex şi cel mai uman personaj feminin din operele de tinerețe ale lui Wagner. Autorul cărții remarcă trei mari portrete ale Elsei. Prima ei apariție scenică denotă o statură deosebit de gingaşă şi fragilă, o puritate spiritualizată. Simpla ivire a ei ne face să simțim din start că este nevinovată. Apropiindu-se prin mulțime, denotă totodată noblețe, şi o prezență festivă. Apariția ei în actul II este feerică, plină de poezie. Tonul cu care-şi cântă dragostea aminteşte de atmosfera unor lieduri de Schubert şi Schumann. Duelul ei verbal cu Ortrud ne prezintă şi alte trăsături ale personalității ei. Vocea ei devine mai agitată, linia melodică se apropie de *declamato*. In convingerea ei este plină de pasiune. Indoiala pe care reuşeşte să i-o infiltreze în suflet Ortrud față de Lohengrin încet o transformă. Neîncrederea ei izbucneşte şi atinge punctul culminant în duetul ei cu Lohengrin (actul III, scena 2). Disperarea ei în dragoste ajunge la paroxism şi distruge totul în jur. Caracterizarea ei muzicală şi rolul ei în partitură aici în fond se încheie. Un strigăt, după care-şi pierde conştiința, câteva fraze disperate despre căință, despre iertare, un strigăt histeric în timp ce statura lui Lohengrin se pierde în depărtare - şi nimic mai mult.

[3] Apariția în plan real a cavalerului din vis este plină de demnitate, având o ținută impecabilă. Toate manifestările lui sunt festive şi reținute. Strălucirea lui exterioară nu permite deocamdată expresia căldurii omeneşti. In această postură poate fi admirat, poate fi adorat, dar nu poate fi iubit.

In primele două acte ale operei el păstrează acest fel distant de a fi. Abia în scena a 2-a a actului III, în duetul lui cu Elsa, vocea lui se înfierbântă, pătruns de pasiune, eroul se transformă în om. Duetul lui cu Elsa, reprezintă una dintre cele mai frumoase şi melodioase pagini ale compozitorului, adevărată lirică de dragoste. Sub presiunea acceselor de gelozie ale Elsei, el este însă nevoit să reia tonul şi postura lui inițială.

Importanța acestui început de act III rezidă în paralelismul care poate fi trasat între acest moment şi debutul acțional propriu-zis al operei (începutul scenei 1 din actul I). Introducerea orchestrală a actului III reprezintă o secțiune de formă ce are funcția de *Background music* (muzică de fond). [4] Pe acest fond sonor se adună treptat oastea pe malul râului Schelde.

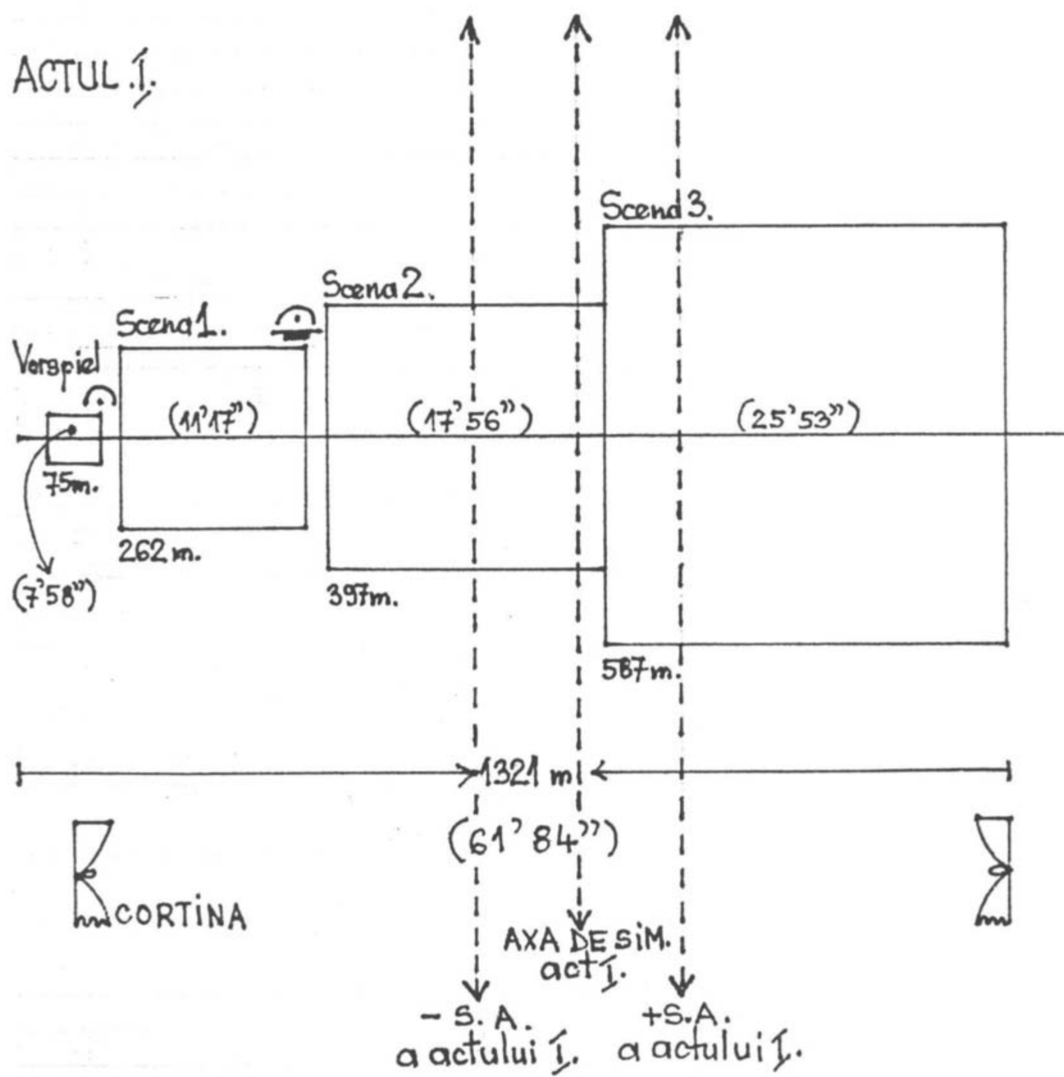
Secțiunea de aur negativă a actului III (act III, sc. 2, m. 427) constituie de asemenea un centru de greutate de o importanță deosebită. El precede momentul fatal în care Elsa rosteşte întrebările interzise. Anticipând acest moment ea susține că doreşte să afle chiar şi cu prețul vieții cine este Lohengrin.

Secțiunea de aur pozitivă a actului III (act III, sc. 3, m. 245) din punct de vedere dramaturgic constituie antipolul secțiunii de aur negative. Aici, regele, fără să ştie încă nimic din cele întâmplate, reluându-şi locul sub stejar, îl salută cu drag pe Lohengrin, prezentând oştile care s-au adunat sub steag, ca dornici de a lupta purtați de vitejia lui.

In concluzie, observăm că din punct de vedere al construirii şi desfăşurării acțiunii dramatice, toate centrele de greutate relevate anterior ating momente deosebit de importante, chiar cruciale, ale desfăşurării acțiunii, aducându-şi astfel aportul în realizarea echilibrului formei de ansamblu a operei *"Lohengrin"*.

[4] Vezi subcapitolul aferent din capitolul *"Structuri de forme evolutive în opera"Lohengrin""*.

Forma de ansamblu a operei *„Lohengrin”*:



ACTUL II.

Scena 1.
(19'00")
423 m.

Scena 2.
(19'16")
443 m.

Scena 3.
(13'48")
479 m.

Scena 4.
(10'44")
283 m.

Scena 5.
(20'53")
478 m.

2106 m.
(82'61")

-S.A.
a actului II.

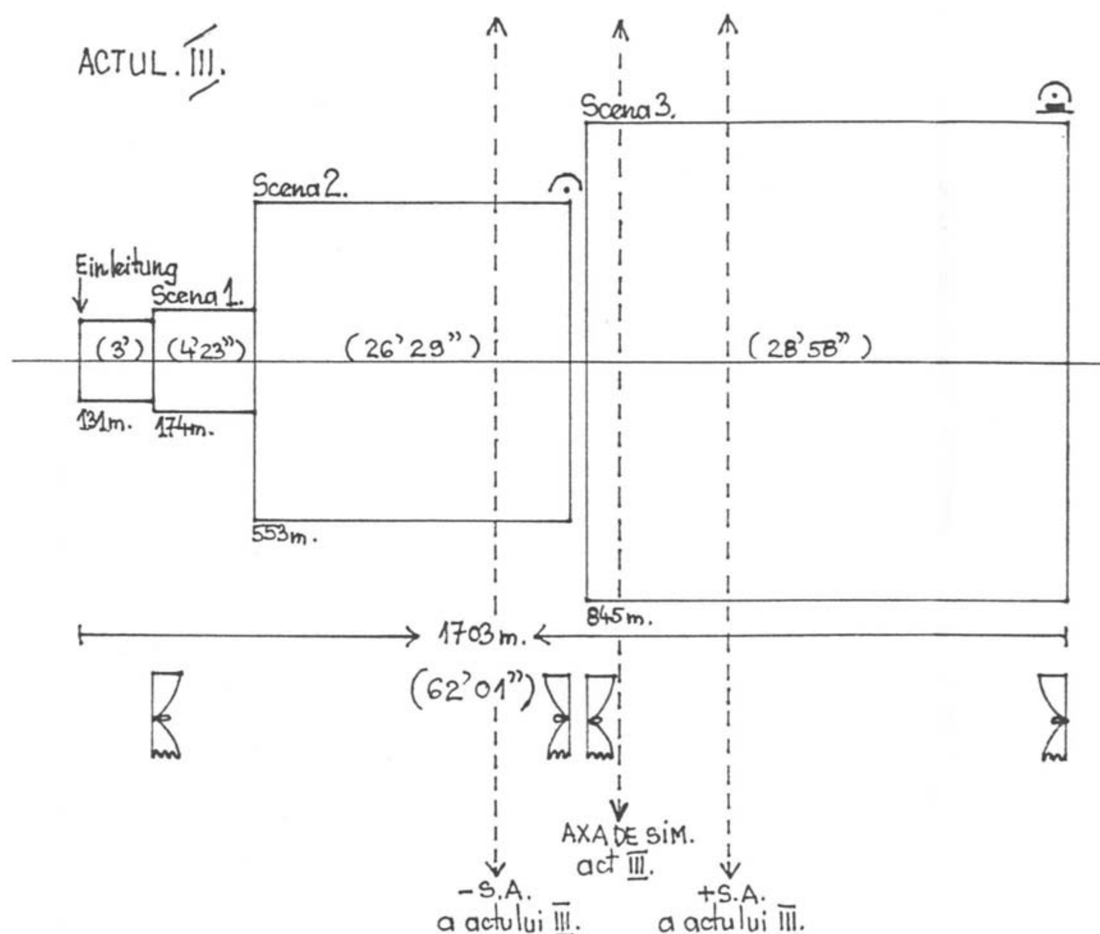
AXA DE SIM.
act II.

+S.A.
act II.

-S.A.
a întregii opere

AXA DE SIMETRIE
a întregii opere

+S.A.
a întregii opere



5

---

[5] Legenda :
Graficele de mai sus reprezintă schematic forma de ansamblu a operei *„Lohengrin”*. Cele trei acte ale operei pot fi înşiruite de la stânga la dreapta, alcătuind un grafic continuu. Scenele componente ale actelor le-am reprezentat prin câte un pătrat. Mărimea pătratelor este direct proporţională cu conţinutul în măsuri a scenelor. Am utilizat în acest sens o reducere la scara de 1:10, respectiv 1mm = 10 măsuri. Pentru înlesnirea decodificării numărului de măsuri componente ale fiecărei scene, am înscris aceasta şi prin cifre dedesubtul colţului inferior stâng al fiecărui pătrat. Sub latura inferioară a pătratelor, între două săgeţi orizontale direcţionate în sens opus am menţionat numărul total de măsuri ale fiecărui act. Dedesubtul acestor săgeţi apar reprezentate grafic momentele în care se ridică sau se lasă cortina. Liniile verticale punctate sau continue ce secţionează graficul ilustrează de la caz la caz secţiunea de aur pozitivă, negativă sau punctul de simetrie (stabilite după numărul de măsuri componente), în funcţie de care dintre acestea constituie din punct de vedere dramaturgic centrul de forţă al actului respectiv. În cazul în care în cadrul unui act sunt relevante dramaturgic mai multe centre de forţă, acestea toate apar în grafic, prin linii verticale. Scenele a căror încheiere este prelungită prin coroană le-am notat ca atare, prin înscrierea coroanei deasupra colţului superior drept al pătratului aferent scenei în cauză. În interiorul fiecărui pătrat este înscris în paranteze durata în minute şi secunde a fiecărei scene. Durata de ansamblu a fiecărui act am specificat-o în paranteză, dedesubtul numărului total de măsuri ale actelor.

2. Structura metrică a operei

Pe parcursul operei prevalează metrul binar, preponderentă fiind măsura de 4/4 (o întâlnim de 16 ori), precum şi măsura de 2/2 (o întâlnim de 14 ori). In acest cadru binar, Wagner o singură dată utilizează măsura de 2/4, în această măsură fiind concepută scena a 1-a a actului III (Marşul nupțial). O singură dată utilizează Wagner de-a lungul operei metru ternar (măsura de 3/4). Acest fapt prin unicitatea sa are o valoare deosebită. Pe planul acțiunii dramatice, prin infiltrarea acestui metru ternar, Wagner evidențiază rugăciunea regelui, precum şi ansamblul de cvintet vocal şi cor mixt ce precede lupta dintre Lohengrin şi Friedrich. In momentul începerii propriu-zise a luptei Wagner trece de la 3/4 la 2/2. Semnificativ este şi faptul că rugăciunea regelui este concepută în tonalitatea *Mi b major*, ce pe axa tonală principală a operei reprezintă tonalitatea de antipol a Tonicii - *La major*. Textul acestei rugăciuni, în traducere, este următorul:

Regele (cu multă solemnitate înaintând la mijloc):

"Stapân ceresc de trei ori sfânt,
(toți se descoperă cu adâncă evlavie)
Tu care toate ştii şi vezi!
O, scapere al tău cuvânt
Când s-or lovi aceste spezi!
Fă din cel bun alesul tău,
Inmoaie brațul celui rău:
Grăieşte-n acest ceas suprem,
O, Doamne, căci noi orbi suntem!" [6]

Cvintetul vocal, format din rege şi cele patru personaje principale, susținute de cor, continuă această rugăciune astfel:

Elsa şi Lohengrin:

Grăieşte-n acest ceas suprem,

[6] Wagner, Richard, *Lohengrin* - libret, în româneşte de Şt. O. Iosif, în: Wagner, R., *Olandezul zburător,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 209-210.

Stăpân ceresc, eu nu mă tem.

Friedrich:

In fața ceasului suprem,

Stăpâne,-n ajutor te chem!

Ortrud:

Mă-ncred orbeşte-n brațul lui,

Căci altul mai puternic nu-i!

Toți bărbații:

Fă din cel bun alesul tău,

Inmoaie brațul celui rău:

Rosteşte dar al tău cuvânt,

Stăpân ceresc, de trei ori sfânt!

Toate femeile:

Stăpân ceresc de trei ori sfânt!"

Urmărind în cadrul tabelului alternanța măsurilor binare, o observație importantă o constituie faptul că la trecerile din măsurile 2/2 în 4/4 sau invers, de fiecare dată se schimbă tempoul. In majoritatea trecerilor din măsura de 2/2 în 4/4 are loc o schimbare de tempo de la repede sau foarte repede la lent sau moderat, şi invers.

Având în vedere faptul că tempoul este o condiție strâns legată de mesajul dramaturgic şi de expresivitatea muzicală, considerăm că aceste alternanțe de măsuri reprezintă o urmare firească a schimbării de tempo, schimbări bine motivate muzical, sau dramaturgic.

In tabelul ce cuprinde global structura metrică a operei *"Lohengrin"* am notat şi tempourile care alternează odată cu măsurile. Insă, în timp ce tabelul prezintă evoluția metrică integrală a operei, el nu conține toate tempourile care se întâlnesc pe parcursul scenelor, ci doar pe acelea care apar în momentul schimbării măsurii, deoarece acesta constituie aspectul pe care-l urmărim în cazul de față.

Structura metrică a operei „Lohengrin"

PRELUDIU: $\frac{4}{4}$ (m. 1-75.) — Total măsuri = 75

ACT. I. SCENA 1. $\frac{4}{4}$ (m. 1-262.) — Total măsuri = 262

ACT. I. SCENA 2.
- (...) → Ziemlich lebhaft → $\frac{4}{4}$ (m. 1 - 342.)
- Lebhaft $\frac{2}{2}$ (m. 343-397.)

Total măsuri = 397

ACT. I. SCENA 3.
- (...) → Lebhaft → $\frac{2}{2}$ (m. 1-29.)
- Langsam (...) $\frac{4}{4}$ (m. 30-303.)
- Feierlich → $\frac{3}{4}$ (m. 304-400.)
- → Schnell $\frac{2}{2}$ (m. 401-587.)

Total măsuri = 587

ACT. II. SCENA 1.
- Mässig langsam → $\frac{4}{4}$ (m. 1 - 52.)
- Lebhaft... langsam... etwas langsam → $\frac{2}{2}$ (m. 53 - 253.)
- → Mässig langsam ... Lebhaft → $\frac{4}{4}$ (m. 254-335.)
- Sehr bewegt und schnell $\frac{2}{2}$ (m. 336 - 423.)

Total măsuri = 423

ACT. II. SCENA 2.
- (...) Bewegt → $\frac{4}{4}$ (m. 1 - 137.)
- Sehr lebhaft $\frac{2}{2}$ (m. 138 - 443.)

Total măsuri = 443

ACT. II. SCENA 3. $\frac{4}{4}$ (m. 1-479.) — Total măsuri = 479

ACT. II. SCENA 4.
- Langsam und feierlich → $\frac{4}{4}$ (m. 1- 78.)
- Sehr lebhaft und schnell $\frac{2}{2}$ (m. 79 - 283.)

Total măsuri = 283

ACT. II. SCENA 5.
- Lebhaft → $\frac{2}{2}$ (m. 1-43.)
- Langsam... Mässig bewegt und feierlich → $\frac{4}{4}$ (m. 44 - 79.)
- → Heftig bewegt... Etwas ritardirend → $\frac{2}{2}$ (m. 80 - 117.)
- Langsam → $\frac{4}{4}$ (m. 118 - 183.)
- → Geschwind... Etwas langsamer → $\frac{2}{2}$ (m. 184 - 432.)
- Langsam $\frac{4}{4}$ (m. 433-478.)

Total măsuri = 478

ACT. III. EINLEITUNG $\frac{4}{4}$ (m. 1 - 131.) — Total măsuri = 131

ACT. III. SCENA 1. $\frac{2}{4}$ (m. 1- 174.) — Total măsuri = 174

ACT. III. SCENA 2.
- (...) Langsam → $\frac{4}{4}$ (m. 1 - 328.)
- Sehr lebhaft $\frac{2}{2}$ (m. 329-553.)

Total măsuri = 553

ACT. III. SCENA 3.
- Lebhaft → $\frac{2}{2}$ (m. 1-203.)
- Langsam → $\frac{4}{4}$ (m. 204-223.)
- Sehr schnell. Langsam → $\frac{2}{2}$ (m. 224 - 270.)
- → Langsam (...) Sehr langsam → $\frac{4}{4}$ (m. 271 - 800.)
- Schnell $\frac{2}{2}$ (m. 801-845.)

Total măsuri = 845

3. Succesiunea tempourilor

Tabelul succesiunii tempourilor relevă cu claritate momente de aglomerare, de schimbare frecventă a tempourilor, precum şi plaje de tempo mai ample.

Momentele de aglomerare de tempo reprezintă momente de tensiune dramatică intensă. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie măsurile 339-424 din scena a 2-a a actului II, unde pe parcursul a 61 de măsuri se întâlnesc 7 indicații de tempo. Acestea sunt: *Viel langsamer* (m. 339-343), *Noch langsamer* (m. 344-350), *Schneller* (m. 351-353), *Ziemlich langsam* (m. 354-364), *Fest in mässig langsamem Zeitmaasse* (m. 365-379), *Sehr ruhig, doch nicht langsam* (m. 380-395), *ritard.* (m. 396-424).

Tempourile preponderent lente ale fragmentului evidențiază prestanța, importanța lui. Schimbările frecvente de mişcare evidențiază dramatismul lui. Pe planul acțiunii dramatice, Ortrud obține aici prima victorie asupra Elsei, reuşind s-o domine psihic:

Ortrud (violent)

"Prea te-ncrezi orbeşte!

(stăpânindu-se)

Norocul este-amăgitor;

Năpasta care te pândeşte

Eu ți-o prevăd în viitor!

Elsa (cu un fior tainic)

Năpasta?

Ortrud (foarte misterios)

Dac-ai şti-nțelesul

Spre a-l putea ademeni,

Să nu mai poată-n veci alesul

Să-ți plece-aşa precum veni!

Elsa (cuprinsă de groază, se-ntoarce supărată; apoi cu tristețe şi compătimire se-ntoarce din nou spre Ortrud)

Sărmană, de ce-ți dai silința

In suflet teamă să-mi arunci?

Norocul ce ți-l dă credința

Nu l-ai simțit nicicând, atunci?

(Cu prietenie)

O, vino dar! Vin' şi învață

Ce dulce e-al credinței har,

Ascult-a inimii povață

Şi uită chinul tău amar!

Ortrud (aparte)

Ha! Sumeția ei mă-nvață

Cum să înfrâng credința ei!

De-oi fi cum trebuie, isteață,

Se va căi sub ochii mei!

Călăuzită de Elsa, Ortrud intră cu prefăcută şovăială, pe poarta cea mică; (...)." [7]

*

Una dintre cele mai ample plaje uniforme de tempo intervine din măsura 428 a scenei a 3-a din actul I, şi până la sfârşitul actului. Tempoul constant *Sehr lebhaft* exprimă bucuria victoriei lui Lohengrin în duelul cu Friedrich.

Menținerea constantă a tempoului de-a lungul unui fragment mai amplu exprimă la Wagner fie o stare de elan pozitiv, fie o stare de echilibru.

[7] Wagner, Richard, *Lohengrin* - libret, în româneşte de Şt. O. Iosif, în: Wagner, R., *Olandezul zburător*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 227-228.

RICHARD WAGNER: „LOHENGRIN" - SUCCESIUNEA TEMPOURILOR

Vorspiel	Langsam
ACTUL I. scena 1.	Ziemlich lebhaft – Lebhaft – Feierlich – Lebhaft – In ruhigem Zeitmaß – Lebhaft – Langsamer in feierlem Zeitmaße – Feierlich – Lebhaft – Bewegt – Schnell – Etwas langsam – Nicht schleppend – Im Zeitmaß sehr lebhaft – Wie vorher – Langsam (Langsam) – 262.
scena 2.	Mäßig langsam – Langsam – accel. – ritard. – Langsam – Ein wenig belebter im Zeitmaß – ritard. – Immer lebhafter – Im Zeitmaß – Schnell – Langsamer – accel. – Langsamer – Ziemlich lebhaft – accel. – Se[hr] bev[egt]
scena 3.	Zeitmaß wie vorher – ritard. – Langsam – Etwas bewegter – Langsam – Sehr ruhig – Lebhaft – immer lebhafter – Etwas weniger schnell – Feierlich – nicht schlep[pend]
ACTUL II. scena 1.	Mäßig langsam – Lebhaft – ritenuto – Das vorherige Zeitmaß – accel. – Sehr lebhaft – Langsamer – Lebhaft – Schnell – Etwas langsam – Mäßig langsam – Sehr lebhaf[t]
scena 2.	Langsam – etwas ritardierend – In mäßiger Bewegung – Etwas langsamer werdend – Bewegt – Sehr lebhaft – Nicht eilen! – Etwas ritardierend – Ein[...] an[...]
scena 3.	Mäßig bewegt – Etwas bewegter – Etwas langsamer – Sehr lebhaft – Etwas weniger schnell – Sehr lebhaft – riten. – a tempo – Etwas langsamer – accel.
scena 4.	Langsam und feierlich – Sehr lebhaft und schnell – Lebhaft – Etwas gemessener – Lebhafter – Sehr lebhaft – 283.
scena 5.	Lebhaft – Langsamer – Mäßig bewegt und feierlich – Heftig bewegt – Langsamer – Geschwind – Mäßig langsam
ACTUL III. Einleitung	Sehr lebhaft – riten. – a tempo – 131.
scena 1.	Mäßig bewegt – Etwas langsamer – Im ersten Zeitmaß. Wie vorher. – 174.
scena 2.	Sehr ruhig – Noch etwas langsamer – Etwas bewegter – riten. – Langsam – Lebhaft – Langsamer – Ruhig bewegt – Langsam – Ruhig – riten. – Langsamer – Viel bewegter – riten. – Sehr ruhig – Etwas langsamer (immer langsamer) – Wie vorher, doch etwas
scena 3.	Lebhaft – Langsam – Sehr schnell – Langsamer – Langsam – Sehr langs[am]

Lebhaft
397.
nicht schleppen!
Schnell
langsam
Sehr lebhaft
587.
Sehr bewegt und schnell
allmählich immer etwas langsamer
Mäßig langsam.
423.
ritard.
Mäßig bewegt
443.
Sehr lebhaft
Allmächlich etwas langsamer werdend
Bereits ziemlich langsam
481.
Lebhaft
ritard.
Etwas langsamer
langsam
Langsam
478.
Schnell
Etwas langsamer
Schnell
Langsam
Ruhig bewegt
553.
Langsam
Schnell
Langsam
Schnell
Lebhaft
Mäßig langsam
Schnell
ritard.
langsamer
Mäßig langsam
langsamer



Din motive practice, recomandăm cititorilor decuparea paginilor 239 -241 şi ajustarea tabelului.

Observații:

Tabelul ce conține succesiunea tempourilor a fost realizat pe baza partiturii de orchestră, din motive practice. Richard Wagner în opera *"Lohengrin"* utilizează pe de o parte tempouri principale (notate cu litere îngroşate deasupra sistemului de portative), iar pe de altă parte tempouri secundare, ce se referă doar la o anumită partidă instrumentală, sau la o anumită voce, aceste tempouri secundare fiind de fiecare dată subordonate tempourilor principale. În cadrul extraselor de pian însă, aceste tempouri secundare sunt ridicate la nivelul tempourilor principale, fiind evidențiate grafic cu aceleaşi tipuri de caractere ca şi tempourile principale, fapt din care rezultă o serie întreagă de confuzii.

În cadrul tabelului am redat doar indicațiile de tempo formulate în limba germană. În partitura generală există şi traducerea acestora în limba italiană, însă această traducere este realizată inexact, unuia şi aceluiaşi termen din limba germană atribuindu-se mai multe variante de traducere în limba italiană. De exemplu: *Ziemlich lebhaft* este tradus pe de o parte prin *Piuttoso allegro*, iar pe de altă parte prin *Un poco vivo.* În acelaşi sens, *Lebhaft* primeşte trei echivalente în limba italiană: *Allegro, Animato, Vivo*, iar *Schnell* primeşte două: *Vivo* şi *Vivace.*

Tabelul redă pe o scară de 1:1 (1mm = 1 măsură) extensia reală a scenelor operei, liniile verticale de departajare delimitând cu precizie zonele de tempo.

Statistica tonalităților

In urma realizării analizei armonice - tonale integrale a operei *"Lohengrin"* am întocmit câteva tabele de sinteză a tonalităților utilizate, tabele ce conțin două rubrici: pe de o parte numărul de măsuri dominate de fiecare tonalitate, iar pe de altă parte numărul de apariții ale fiecărei tonalități. [8]

Redăm în acest context două tabele generalizatoare. Primul tabel sintetizează opera integrală. Pe baza lui observăm că opera *"Lohengrin"* este foarte puternic centrată tonal. Tonalitatea de bază a operei (*La major*) ocupă cel mai mare număr de măsuri (470,25) din totalul de 5130 de măsuri ale operei.

Din tabelul 2 (sinteza tonalităților defalcată pe acte) rezultă faptul că tonalitatea *La major* este îndeosebi prezentă în *Preludiu* (35,25 de măsuri din totalul de 75 măsuri ale Preludiului), în actul I (154,75 măsuri) şi în actul III (182,50 măsuri). In actul II prezența ei se reduce simțitor (doar 96,75 măsuri). Preponderența cantitativă a tonalității principale atrage după sine implicit şi cel mai mare număr de apariții ale ei, atât la nivelul operei integrale cât şi la nivelul Preludiului şi al actelor I şi III.

Alături de tonalitatea principală, la nivelul operei integrale se realizează o puternică înclinație spre tonalitatea subdominantei - *Re major*,
după tonalitatea principală ea ocupând cel mai mare număr de măsuri. Urmărind prezența ei la nivelul actelor operei (tabelul 2) observăm că ea domină actul II (224,75 măsuri), act în care tonalitatea principală (*La major*) este situată pe un plan secundar.

[8] In locurile în care numărul total de măsuri ce reprezintă tonalitățile depăşeşte totalul măsurilor actului respectiv, diferența se datorează bitonalității.

TABEL 1.

Tonalitatea	OPERA INTEGRALĂ	
	Nr. măsuri	Nr. apariții
SOL# major	2	2
mi# minor		
DO# major	8,25	8
la# minor	0,75	2
FA# major	44,50	20
re# minor	3,50	5
Si major	34	29
sol# minor	21,50	12
Mi major	212,25	89
do# minor	175,25	80
LA major	470,25	141
fa# minor	262,75	104
RE major	411,50	103
si minor	207,75	116
SOL major	264	92
mi minor	238,75	115
DO major	345	92
la minor	321,25	120
FA major	232	81
re minor	152	77
Si♭ major	322,50	89
sol minor	144,50	88
Mi♭ major	207,75	58
do minor	227,25	95
LA♭ major	118	47
fa minor	105	64
RE♭ major	65,75	30
si♭ minor	134,75	68
SOL♭ major	39,75	13
mi♭ minor	123,75	58
DO♭ major	35,75	20
la♭ minor	151,25	54
FA♭ major	12,50	7
re♭ minor	38,25	20
Si♭♭ major		
sol♭ minor	8,50	3

TABEL 2

Tonalitatea	Vorspiel		Actul. I.		Actul. II.		Einleitung		Actul. III.	
	Nr. măsuri	Nr. apariții	Nr. măsuri	Nr. apariții	Nr. măsuri	Nr. apariții	Nr. măsuri	Nr. apariții	Nr. măsuri	Nr. apariții
SOL# major									2	2
mi# minor										
DO# major					4,75	4			3,50	4
la# minor									0,75	2
FA# major			1	1	29,75	12			13,75	7
re# minor									3,50	5
Si major	1,25	3	1,25	3	9,50	10	2	1	20	12
sol# minor	1,75	3	5,75	1	4	1			10	7
Mi major	13,25	11	35,25	17	28,25	12	10,50	2	125	47
do# minor	6	9	6,25	4	110	41			53	26
LA major	35,25	15	154,75	39	96,75	30	1	2	182,50	55
fa# minor	5,75	9	13,25	13	192,25	57	1,50	2	50	23
RE major	4	2	63,50	22	224,75	42	17,50	7	101,75	30
si minor	2,75	5	19,25	18	97,25	49	4,75	5	83,75	39
SOL major	0,50	1	16,75	10	112,75	40	70,75	15	63,25	26
mi minor			24,25	14	107,50	52	11,50	10	95,50	39
DO major			86,50	20	159	43	1	1	98,50	28
la minor			40,25	21	140,75	49	3,25	2	137	48
FA major	2,50	3	55,50	25	78	23			96	30
re minor			46	18	70	33			36	26
Si♭ major	2	3	122,25	36	74,75	32	4	1	119,50	17
sol minor			28,75	25	99,25	49			16,50	14
Mi♭ major			72	22	97	27			38,75	9
do minor			61	28	133,25	45	0,50	1	32,50	21
LA♭ major			80,25	29	16,75	9	2,25	1	18,75	8
fa minor			40,25	28	50,50	27	0,50	1	13,75	8
RE♭ major			20,25	9	14	7			31,50	14
si♭ minor			38,50	25	61,50	22			34,75	21
SOL♭ major			32,25	8	2	1			5,50	4
mi♭ minor			65	25	40,50	19			18,25	14
DO♭ major			28,50	15	3,75	2			3,50	3
la♭ minor			76,25	26	45	11			30	17
FA♭ major			11	6					1,50	1
re♭ minor			1	1	11,50	6			25,75	13
Si♭♭ major										
sol♭ minor					2,50	1			6	2

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

A zenetörténet antológiája, Régi mesterek zenéje 1750-ig, Szerkesztette Bartha Dénes, Zenemükiadó, Budapest, 1974.

Das Atlantisbuch der Musik, Herausgegeben von Fred Hamel und Martin Hünlimann, Atlantis Verlag, Zürich, Freiburg i.B., 1959.

Das kleine Volksliederbuch, Ausgewählte Liedsätze für drei gemischte Stimmen, Herausgegeben von Wilhelm Weismann, Edition Peters, Leipzig, 1944.

Ezer év kórusa, Forrai Miklós gyüjteménye, Editio Musica, Budapest, 1977.

Geschichte der Musik in Beispielen, Dreihundertfünfzig Tonsätze aus neun Jahrhunderten, Gesammelt mit Quellenhinweisen versehen und herausgegeben von Arnold Shering, VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig, 1931.

Monumenta Monodica Medii Aevi, *Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Herausgegeben von Bruno Stäblein, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel,1956,Band 1.

Musique et Poésie au XVI-e siècle, Centre national de la Recherche Scientifique, Paris, 1954.

Poezia trubadurilor, trad. de Bercescu, Sorina-Bercescu, Victor, Editura Albatros, Bucureşti, 1979.

Bălan, George, *Eu, Richard Wagner*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.

Bălan, Theodor, *"Medalion Richard Wagner"*, în: *Revista Muzica*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 6/1963, p. 24-28.

Bukofzer, Manfred F., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, W.W. Norton @Co. Inc., New York.

Ciomac, Emanoil, *Viaţa şi opera lui Richard Wagner*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967.

Coca, Gabriela, *"Barform",* în: *Revista Muzica,* Editura Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, Anul XIII, Nr. 3(51), iulie-septembrie, 2002, p. 51-71.

Coca, Gabriela, *"Forme evolutive"*, în: *Revista Muzica,* Editura Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, Anul XIV, Nr. 1(53), ianuarie-martie, 2003, p. 79-91.

Coca, Gabriela, *"Leitmotivul", în: Revista Muzica*, Editura Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, Anul XII, Nr. 1(45), ianuarie-martie, 2001, p. 87-107.

Coca, Gabriela, *Polaritatea clar-obscur (lumină-întuneric) în opera "Lohengrin" de R. Wagner*, Tehnoredactare computerizată, Academia de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1998.

Coca, Gabriela, *Preludiul operei „Lohengrin" de R. Wagner - expresie muzicală a Sfântului Graal*, Tehnoredactare computerizată, Academia de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1998.

Constantinescu Grigore, *"Corelaţii între aria wagneriană şi lied"*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol.7, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj, 1971, p. 211-221.

Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Cosma, Octavian Lazăr, *Oedipul enescian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967.

Degen, Helmut, *Handbuch der Formenlehre, Grundsätzliches zur musikalischen Formung*, Ed. Bosse, Regensburg, 1957.

Eschenbach, Wolfram von, *"Parsifal"*, în: *Poeme epice ale Evului Mediu*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 220-336.

Gastoué, Amédée, *Arta gregoriană*, Editura muzicală, Bucureşti, 1967.

Gheciu, Radu, *"Opera de artă totală în viziunea lui Richard Wagner: Tristan şi Isolda"*, în: Gheciu, Radu, *Melpomene, Erato, Euterpe,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1990, p. 78-103.

Ferenczi, Ilona, *"Ütemvonallal vagy anélkül"*, în: *Magyar Zene*, Zenetudományi folyóirat, 1994/2, p.115-118.

Firca, Gheorghe, *"Rezonanţe târzii ale artei wagneriene"*, în: *Studii şi cercetări de istoria artei*, Editura Academiei, Bucureşti, 1968, Tom 15, nr. 1, p. 27-33.

Frank, Oszkár, *A funkciós zene harmónia és formavilága*, Zenemükiadó, Budapest, 1973.

Gárdonyi, Zoltán, *A zenei formák világa*, Magyarkórus kiadó, 1949.

Georgescu, Dan, *"Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică"*, în: *Studii de Muzicologie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, vol. XVII, p. 99-142.

Georgescu, Dan, *"Studiul arhetipurilor muzicale I. Simbolica numerelor"*, în: *Studii de muzicologie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987, vol. XX, p. 59-79.

Haraszti, Emil, *"Le Problème du Leit-Motiv"*, în: *La Revue Musicale*, 1922-1923, III-IV/10, p. 35-37.

Herman, Vasile, *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1985.

Herman, Vasile, *Formele muzicii medievale europene*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1978.

Herman, Vasile, *Formele muzicii Renaşterii*, Conservatorul de Muzică "G. Dima", Cluj-Napoca, 1980.

Kroó, György, *Richard Wagner*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1968.

Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik, ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1920.

Lang, Paul Henry, *Az opera. Egy különös műfaj különös története*, Zenemükiadó, Budapest, 1980.

Leahu, Alexandru, *"Nietzsche, Schopenhauer, Wagner sau avatarurile filosofiei în labirintul muzicii"*, în: Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 5-30.

Leichtentritt, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Ed. Breitkopf, 1952.

Leibowitz, René, *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*, Edition Correa, 1951.

Lendvai, Ernö, *Bartók dramaturgiája*, Zenemükiadó Vállalat, Budapest, 1964.

Lendvai, Ernö, *"Bartók forma-koncepciójáról"*, în: *Magyar Zene*, Zenetudományi folyóirat, 1970/1-4, p. 31-40.

Lendvai, Ernö, *Bartók költői világa*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1971.

Lesznai, Lajos, *"Az ismétlésröl"*, în: *Magyar Zene*, Zenetudományi folyóirat, 1966/2, p. 169-175.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen"*, I. Band. Max Hesses Verlag, Berlin, 1924.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde"*, II. Band, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1966.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg"*, III.Band, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1966.

Mann, Thomas, *"Măreția şi pătimirile lui Richard Wagner"*, în: Mann, Thomas, *Pătimirile şi măreția maeştrilor*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972, p. 25-124.

Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc Éditions Musicales, Paris, 1955.

Moroianu, Mihai, *Marii damnați. Variațiuni pe trei teme mitice*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Morris, R.O., *The structure of music*, Oxford University Press, 1969.

Müller-Blattau, Joseph, *Deutsche Volkslieder, Wort und Weise, Wesen und Werden,Dokumente*, Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus, Germany, 1966.

Negrea, Marțian, *Tratat de contrapunct şi fugă*, Editura pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.

Niculescu, Ştefan, *"Culoarea în muzică"*, în: Niculescu, Ştefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p. 255-263.

Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Pop, Sergiu Dan, *Celula muzical-dramaturgică unitate sintagmatică a teatrului-muzical*, teză de doctorat, Academia de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1999.

Popovici, Dan, *Magicianul de la Bayreuth. Viața lui Richard Wagner*, Editura Albatros, Bucureşti, 1985.

Popovici, Doru, *Arta trubadurilor*, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974.

Rajeczky, Benjamin, *Mi a gregorián?*, Zenemükiadó, Budapest, 1981.

Rappl, Erich, *Wagner operakalauz*, Zenemükiadó, Budapest, 1976.

Saint-Saëns, Camille, *"Iluzia wagneriană"*, în: Saint-Saëns, Camille, *Din amintirile mele. Portrete. Impresii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984, p. 173-182.

Sârbu, Cristina, *"Cvartetul de coarde nr. 1 de Terényi Ede"*, în: *Revista Muzica*, Bucureşti, 1983/5, p. 16-18.

Schubart, Christian Fr. D., *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Shaw, George Bernard, *"Wagner"*, în: Shaw, George Bernard, *Despre muzică şi muzicieni*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, p. 98-116.

Sólyom, György, *"A német romantikus opera születéséhez"*, I-II, în: *Magyar Zene*, Zenetudományi folyóirat, 1966/2,4, p. 146-159, 376-384.

Speranția, Eugeniu, *"Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner"*, în: Speranția, Eugeniu, *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală a üniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966,

Stäblein, Bruno, *"Zur Stilistik der Troubadour-Melodien"*, în: *Acta Musicologica*, 1966/1, p. 3-27.

Szabolcsi, Bence, *A melódia története*, Zenemükiadó, Budapest, 1957.

Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága*, Zenemükiadó, Budapest,1965.

Terényi, Ede, *"Alkotók, müvek, stilusok"*, în: *Zenetudományi írások*, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1977, p. 145-196.

Terényi, Ede, *"Armonia - factor determinant al evoluției culturii muzicale europene"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1979, vol. 10-11, p. 145-151.

Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica,Cluj -Napoca, 2001.

Terényi, Ede, *"Problema polivalenței în armonizarea modernă"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1965, vol. I, p.95-105.

Terényi, Ede, *"Structuri de straturi acordice în muzica contemporană"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj- Napoca, 1970, vol. VI, p. 85-97.

Terényi, Ede, *"Succesiuni acordice specifice muzicii moderne"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1969, vol. V, p. 157-175.

Terényi, Ede, *"Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1968, vol. IV, p. 121-137.

Terényi, Ede, *"Tipuri de clusters"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1970, vol. VII, p. 231-245.

Terényi, Ede, *"Unele aspecte ale întrebuințării octavei micşorate"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj- Napoca, 1966, vol. II, p. 123-133.

Terényi, Ede, *Unele elemente de teorie generală ale armoniei contemporane*, teză de doctorat, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1983.

Terényi, Ede, *Zene marad a zene?*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978.

Timaru, Valentin, *Compendiu de forme şi analize muzicale*, Universitatea Transilvania, Facultatea de Muzică, Braşov, 1997.

Timaru, Valentin, *Morfologia şi structura formei muzicale*, Academia de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1991.

Timaru, Valentin, *Principiul stroficităţii*, Academia de Muzică "Gh. Dima", Cluj-N., 1994.

Toduţă, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I-II-III, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1969-1973-1978.

Tovey, Donald Fr., *The form of music*, Oxford University Press, 1967.

Ţăranu, Cornel, *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, vol. I, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1981.

Várnai, Péter, *"Az olasz operahagyomány továbbélése Wagner zenedrámáiban"*, în: *Magyar Zene*, Zenetudományi folyóirat, 1981/4, p. 359-380.

Vieru, Anatol, *"In domeniul formei muzicale"*, în: *Studii de muzicologie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1972, vol. VIII, p. 141-157.

Vieru, Nina, *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg, operă de Richard Wagner dramaturgie şi formă muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976.

Vieru, Nina, *"Mit, muzică şi teatru (Drama muzicală wagneriană)"*, în: *Revista Muzica*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1983/6, p. 15-21.

Wagner, Cosima, *Napló 1869-1883. Válogatás*, Gondolat kiadó, Budapest, 1983.

Wagner, Richard, *A barna könyv. Napló, feljegyzések 1865-1882*, Gondolat kiadó, Budapest, 1980.

Wagner, Richard, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Breitkopf und Härtels Textbibliotek, Nr. 506, New Jork, 1914.

Wagner, Richard, *Geniul colectivităţii*, Editura muzicală, Bucureşti, 1983.

Wagner, Richard, *"Lohengrin"*. Libret, în: Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, în româneşte de Şt. O. Iosif, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Wagner, Richard, *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*, colecţia: Librete de operă, traducere de Rudolf Steiner, Editura muzicală, Bucureşti, 1964.

Wagner, Richard, *Olandezul zburător*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Wagner, Richard, *Opera şi drama*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Wagner, Richard, *"Preludiu la Lohengrin"*, în: Wagner, Richard, *Un muzicant german la Paris*, Editura muzicală, Bucureşti, 1981, p. 165-167.

Wagner, Richard, *Un muzicant german la Paris*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

Weiner, Leó, *A hangszeres zene formái*, Zenemükiadó, Budapest, 1955.

Westrup, J.A., *Early Medieval Music up to 1300*, Oxford University Press, London, 1961.

*

C U P R I N S :

PARTEA III.

*



ISBN 973-85221-5-3